

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра немецкой филологии

**Сопоставительный жанровый анализ
романтических и модернистских новелл**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

дата

подпись

Исполнитель:
Серганова
Кристина Альбертовна,
Обучающийся БН-41
группы

подпись

Руководитель:
Пестова
Наталья Васильевна,
док. филол. наук,
профессор

подпись

Екатеринбург 2018

Оглавление

Введение	3
Глава I. Немецкая романтическая и австрийская модернистская новелла	6
1.1. Германия конца XVIII начала XIX вв	6
1.2. Австрия в начале XX в.....	8
1.3. Понятие «романтизма»	13
1.4. Понятие «модернизма»	16
1.5. Теория жанра	20
1.6. Теория новеллы как жанра.....	25
1.7. Романтическая и модернистская новеллы	29
Вывод по главе I.....	36
Глава II. Жанровый анализ новелл Л. И. Тика «Белокурый Экберт» и А. Шницлера «Лейтенант Густль».....	38
2.1. Жизнь и творчество Л. И. Тика и А. Шницлера	39
2.2. «Белокурый Экберт», «Лейтенант Густль». Жанровый анализ	41
2.2.1. Жанровая и стилевая принадлежность.....	41
2.2.2. План содержания: тематика и проблематика.....	43
2.2.3. Сюжет и композиция.....	49
2.2.4. Мотивы. Символы.	55
2.2.5. Стилистическая характеристика произведений «Белокурый Экберт» и «Лейтенант Густль»	62
Вывод по главе II.....	66
Заключение	67
Библиографический список	70

Введение

Проблема литературных жанров – одна из важнейших проблем, исследуемых в области литературоведения. Жанр представляет собой «не только форму литературного бытия, но и несет отпечаток конкретной исторической эпохи, воплощаясь в системе языковых средств» [Берковский 2001: 7]. Многообразие жизненных форм и особенности периодов истории порождают многообразие жанров. Одним из таких жанров является новелла.

Периоды расцвета новеллы приходятся на переломные, революционные эпохи – Возрождения (Бокаччо, Банделло), романтизма и раннего критического реализма (Л. Тик, Э. Т. А. Гофман), эпоху нашего времени (Т. Манн, С. Цвейг) [Михайлов 1974: 230].

В качестве особого литературного жанра можно выделить новеллы, возникшие в конкретные исторические эпохи в разных странах. Особый интерес вызывает новелла, появившаяся в Германии в конце XVIII начале XIX вв в эпоху развития романтизма. Под давлением Французской революции в Германии развивалось новое литературное течение, характеризующееся субъективным видением мира и обращением к внутреннему душевному миру человека. Огромный интерес вызывает новелла, возникшая в период зарождения модернизма в Австрии начала XX века. Развитие машинного производства, переход на новый общественный уровень и рост революционных движений дали толчок развитию нового течения. Модернизму свойственен новый взгляд на человеческую личность, ее психические проблемы и конфликты. Хотя новеллы обеих эпох сохраняют основополагающие черты данного жанра, каждой из них присущи собственные признаки, обусловленные историей государства, периодом, общественно-политическими условиями и особенностями автора. Данная работа посвящена сопоставительному анализу особенностей жанра

романтической и модернистской новеллы в лингвистическом и стилистическом аспектах.

Разработкой данной проблемы занимался целый ряд зарубежных и отечественных исследователей (Берковский 2001; Дубах 2016; Затонский Терновский 2013; Пестова 2014).

Актуальность темы исследования определяется малой изученностью глубинной сущности романтической и модернистской новеллы.

Элементом новизны настоящего исследования является уточнение параметров сопоставительного анализа романтической и модернистской новеллы.

Объектом исследования послужила романтическая новелла и модернистская новелла.

Предметом являются сходства и различия романтической и модернистской новелл.

Цель: выявить и сопоставить жанровые особенности романтической и модернистской новеллы.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач:**

1) Изучить историко-культурные и социально-политические условия в Германии конца XVIII в начала XIX в и Австрии начала XX века, оказавшие большое влияние на развитие литературоведения.

2) Изучить ключевые понятия работы «Романтизм», «Модернизм», «Жанр», «Новелла», «Романтическая новелла», «Модернистская новелла».

3) Обосновать методику сопоставления жанровых особенностей романтической и модернистской новелл.

4) Осуществить жанровый анализ новелл немецкого и австрийского авторов.

5) Выявить сходства и различия в жанровых характеристиках выбранных новелл.

В работе использовались следующие **методы** исследования:

- дискурсивный метод;
- герменевтический метод;
- лингвостилистический анализ;
- сопоставительный анализ.

Материалом исследования послужила новеллы Л.Тика «Белокурый Экберт» и А. Шницлера «Лейтенант Густль».

Теоретическая значимость работы заключается в том, что она вносит вклад в развитие жанроведения и теорию новеллы, расширяет и уточняет жанровые признаки романтической и модернистской новеллы.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы при разработке дисциплин «Практический курс иностранного языка», «Практическая грамматика», «Стилистика», «Лингвострановедение», «Зарубежная литература» и др.

Данное исследование состоит из Введения, двух Глав, Заключения и Библиографического списка.

Библиографический список насчитывает 51 наименование на русском и немецком языках.

Глава I. Немецкая романтическая и австрийская модернистская новелла

1.1. Германия конца XVIII начала XIX вв

Буржуазная революция, произошедшая во Франции в 1789-1794 гг., вызвала неоднозначную реакцию в странах Европы, в том числе и в Германии.

В немецких маленьких государствах до сих пор господствовали князья, а городские жители не имели почти никаких прав. Разразившаяся во Франции революция поставила все ныне действующие порядки под вопрос: отняла у дворян и церкви их преимущественные права и перестала считать короля как дар, данный Богом. В Германии были массы, симпатизировавшие революционерам, как молодой Гёльдерлин, Кант и Бетховен, так и массы, протестующие против них [Rösch 1972: 171].

Либерально настроенные слои немецкого общества пытались отстаивать права обособленности мелких государств и их автономию. Радикальные взгляды, хотя и неопределенного плана, имелись преимущественно у молодежи. Они стремились противостоять французам и их сильному влиянию, мечтали о восстановлении некоего германо-христианского быта с непоколебимым характером. Так, в Германии была создана общегерманская «студенческая дружина», центром которой стал университет в г. Йена. Члены дружины пытались развивать в государстве национальный дух: они читали патриотические речи, сжигали, по их мнению, нежелательные книги и документы такие, как «Реставрация» Галлера, австрийская капральная палка и прусский жандармский устав. В дружине находились в небольшом количестве и крайне радикально настроенная молодежь: она организовывала

«серые» и «черные» кружки, боролась с противниками свободы и единства Германии. Но серьезных планов у таких кружков не имелось, и свои намерения входящие в них молодые люди не реализовывали. Позже правительство Германии ввело меры по роспуску дружины и введению в каждом университете попечителей, в задачу которых входил надзор за поведением студентов и соблюдение ими цензуры [Виппер 1997: 387].

Правитель Германии Фридрих Фильгельм III в ответ на волнения в обществе учредил лишь *ландтаги*, которые состояли из 3 сословий. Они вели дорожные дела и имели права высказываться о законах, причем свои доводы они могли посылать в комиссию в Берлин. Однако управляли всем по-прежнему чиновники [Там же: 388].

В правительстве философскую сторону представлял Гегель. Гегель боролся за государство и не поощрял революционеров. Философия Гегеля имела влияние на общество того времени. Гегель высоко ценил *человеческий разум*. Его друг, поэт и философ, Шеллинг видел отход от Бога в обществе и утверждал, что лишь государство есть Провидение [Там же: 389].

Когда же Наполеон решил поработить весь мир и напал на Пруссию и Австрию, в немецких князьях проснулся национальный дух (национальный романтизм), а церковь начала бороться против переворота (религиозный романтизм) [Rösch 1972: 171]. Так, возникло и слово «романтизм», означающее в своем первоначальном виде, движение против французов за автономию и национальную христианскую самобытность в Европе.

В Германии это движение обладало некоторыми особенностями:

1. Конфессиональная раздробленность стремилась смениться религиозным единством. Философы и писатели искали Бога в природе, музыке и даже пытались отыскать его в *магическом*.

2. Слова «народ» («Volk») и «народный язык» («Volkssprache») пытались устранить государственную раздробленность.

3. Около 1800 г Германия в отличие от всего Запада оставалась еще аграрным государством. Формы городской жизни были развиты еще в малой степени, поэтому индивидуальные черты йенских романтиков, их критика, метафизика и поэзия являлись для жителей деревень некими символами счастливого будущего [Там же: 172].

«Романтизм» в этот период имел несколько сторон: завершение немецкого идеализма, возвращение к душе человека и ее жизненным способностям и поэтика «ночи». Романтики смотрели в прошлое, одновременно в будущее и заглядывали в темные уголки человеческого нутра [Там же: 171].

Таким образом, Французская революция и планы Наполеона стали неким толчком развития романтизма в Европе и в Германии. В Германии он проявлялся сначала в политической сфере, а затем в философии, литературе, искусстве и музыке. Романтики искали Бога, человеческую душу и пытались приоткрыть завесу ночи, возродить национальный немецкий дух.

1.2. Австрия в начале XX в

Индустриализация, урбанизация, отделение науки от церкви, критика светской церкви, эмансипация, рабочие и женщины — все это является символом XIX в, и одновременно точкой отсчета новой эры под названием XX век. Революции и труды социологов, экономистов и историков подталкивали массы к новой формации и новому общественному строю.

Повсеместное распространение и динамичное развитие фабричного производства наиболее сильно повлияло на разделение людей на бедных и богатых. К началу XX в. постепенно формируется и средний класс, занимающий особое положение между буржуазным обществом и рабочими слоями. Появлению среднего класса способствовал и рост городов, которые привлекали миллионы людей из деревень в поисках прибыли. Средний класс не подчинялся какой-либо одной политической идее: это было своего рода смешение антикапиталистических и антисоциалистических настроений, которые вылились позже в Первую Мировую войну (1914 – 1918 гг.), сильнейшую инфляцию, мировой экономический кризис, в распространение реакционных идей и нацизм [Rösch 1969: 338].

Австро-Венгерское государство существовало в период с 1866 по 1918 гг. Под гербом Австро-Венгрии были объединены области Зальцбурга, Штирии, Тироля, Богемии, Моравии, Силезии, Буковины, Венгрии, Словении, Сербии, Галиции, Боснии, Герцеговины, Далмации и других земель. В этот период на его территории существовало 15 этнических групп, 12 языков и 5 религиозных течений. При этом немецкоговорящие жители по численности уступали всем остальным этническим группам [Дубах 2015: 38-39].

В 1867 г. Франц Иосиф I (1848-1916 гг.) принимает либеральную конституцию и тем самым становится конституционным монархом [Шапошников 1927: 47]. Наиболее недовольными принятием конституции 1867 г. оказались австрийские немцы. По этой причине в государстве появляется Национальная партия под руководством Георга фон Шенерейра. Партия вела особую политику: она не участвовала в жизни парламента, а стремилась добиться реализации своих требований путем уличных демонстраций и маршей. Первая демонстрация рабочего движения произошла в 1890 г. и произвела ужасающее впечатление на жителей. Свои впечатления от происходящего выразил шестнадцатилетний Х. фон

Гофмансталь в стихотворении «Tobt der Pöbel in den Gassen...» [Дубах 2015: 42-43].

Демонстрации были вызваны неясностью решения дальнейшего устройства Австро-Венгрии и промышленным переворотом, когда машины начали заменять ручной труд. В этот период, однако, Австрия не отставала в экономическом развитии от других стран Европы. Быстрыми темпами развивалось железнодорожное сообщение, позволяющие соединить самые отдаленные уголки Австро-Венгерского государства. К началу XX века протяженность австрийских железных дорог составляла 18 тыс. км. Повсеместное распространения получили фабричное производство и предприятия, специализирующиеся на добыче угля и выплавке стали. Вокруг деревень создавались фабричные поселки, и даже сама Вена оказалась окружена «фабричными городками», в которых не было больниц, школ и бытовых удобств. Благодаря выкупу крестьянами своих наделов, землевладельцы сосредотачивали в своих руках огромные капиталы. Капиталы они могли использовать для развития личного хозяйства или для инвестирования рентабельных отраслей экономики [Шапошников 1927: 69]. Так образовывался класс крупной и мелкой буржуазии, для которой единственным путем развития являлось сохранение монархических порядков [Ватлин 2014: 44]. Буржуазия критиковалась крестьянами и рабочими, и многими другими слоями населения. Так, известный австрийский писатель А. Польшар в произведении «Взгляд на оркестр сверху» („Orchester von oben“, 1921) отзываясь о буржуа таким образом [Österreichisches Erleben 1973: 46]:

„Er war ein Unmensch, ein Bourgeois, ein feiger Genießer, ein Leben-Weglügner, ein Kapitalist und Logenabonnementinhaber. Er machte die Pupillen klein, wenn er glauben und lieben wollte“	Это был не Человек, буржуй, трусливый сибарит, предатель жизни, капиталист и обладатель абонементов в ложу. Его зрачки становились маленькими, когда он жаждал думать или любить
--	--

Еще одной причиной роста революционных настроений и участвовавших рабочих выступлений является появление теории психоанализа З. Фрейда (1856 – 1939) и развивающаяся психологическая наука. Заявление З. Фрейда о теории «бессознательного» захватило умы людей того времени. Революционным было признано, однако, не собственно существование «бессознательного», а его теоретическая разработка в психологии. З. Фрейд еще задолго до публикации своей книги «Введение в психоанализ» (1915 – 1917) обосновал категорию «бессознательного» следующим образом: он выделил врожденное бессознательное – фактически полностью детское сознание. На нем строится сознательная структура психики индивида. Кроме того, по З. Фрейду, существует и другой вид бессознательного, который оказывается несовместимым с сознанием и постепенно вытесняется вглубь психики. Но это бессознательное содержание не статично: оно может вновь проявиться в мыслительном процессе [Рогачевская 2012: 38 - 46]. Согласно теории психоанализа людьми движут силы любви (стремление к созиданию и гармонии) и силы агрессии (стремление к разрушению и смерти). То есть в качестве движущей силы поведения человека З. Фрейд рассматривал два главных принципа: удовольствия и реальности. Принцип удовольствия является принципом «бессознательного».

Теория психоанализа получила широкое распространение среди психологов начала XX века и интеллигенции, в числе которых были и выдающиеся писатели того времени. К примеру, произведение Ф.Кафки «Приговор» („Das Urteil“, 1912) полностью строится на теории стремлении человека к смерти. Главный герой по имени Георг Бендеманн жаждет по неизвестным причинам предстать перед своим отцом виноватым. И не по воле отца, а лишь находясь в плену собственной одержимости, он выносит себе приговор и покидает этот мир.

Не только Ф. Кафка был подвержен идее психоанализа и фрейдистскому направлению. Артура Шницлера, одного из величайших

писателей Австрии, З. Фрейд считал своим литературным двойником. З. Фрейд стал кумиром многих художников Австрии и зарубежья. Так, испанский сюрреалист Сальвадор Дали изображал З.Фрейда во множестве перспектив и жанров на полотнах своих картин [Рогачевская 2015: 45].

Попытки разрешения межнационального и социального вопросов нашли свое отражение на съезде партии в Брюнне в 1899 г., на котором, однако, предложение, создать федеративное государство Австрия, не было претворено в жизнь [Дубах 2015: 41].

Положение усугубляли начавшийся экономический застой, кризис власти и государственного устройства. Последние были обусловлены существованием парламента, который широко пользовался данной ему свободой, и распоряжением от 1895 г. Согласно данному распоряжению запрещалась критика господствующего режима. Бюрократический аппарат, являвшийся стойкой опорой власти, рос с бешеной скоростью [Дубах 2015: 42 - 43]. Неслучайно одной из главных тем романа Ф. Кафки «Процесс» („Der Prozess“, 1925) является власть, а именно судебное производство, а герои, встречающиеся на пути главного персонажа Йозефа К., судебские чиновники, как адвокат Гульд или судебский художник Титорелли. В своем произведении Ф. Кафка старался описать бессмысленность существования бюрократического аппарата, его жестокость и нерушимое преобладание над человеческой личностью.

Первая Мировая Война не явилась для Австрии успешной. Неудачи, которые терпела Австро-Венгрия на фронтах, стали очередным поводом для выступления австрийских рабочих. В конечном счете, доведенные до отчаяния срывом мирных переговоров в Брест-Литовске и урезанием хлебного рациона рабочие подняли забастовки. Бастовавшие требовали скорейшего заключения мира, отмены цензуры, введения восьмичасового рабочего дня. На многих заводах стихийно происходили выборы в рабочие советы. Назревала революция. При посредничестве лидеров СДРПА удалось

достичь компромисса с правительством, хотя оно отложило выполнение своих обещаний до окончания войны [Ватлин: 81-134].

1918 год явился годом распада Австро-Венгерского государства. О последних днях «колосса на глиняных ногах» рассказывается в историческом романе Йозефа Рота «Радецкий марш» („Radetzky Marsch“, 1932). Первая Мировая Война, являвшаяся самой кровавой и беспощадной за всю историю военного дела, является так же темой многих произведений. Например, в сатирическом произведении «Легенда о мертвом солдате» („Legende vom toten Soldaten“, 1918) Бертольд Брехт повествует о погибшем солдате, которого медицинская комиссия подняла из могилы и признала годным для дальнейшей воинской службы. Данное произведение является сатирой, направленной в адрес войны начала XX века, на которую забирали всех молодых людей Европы, невзирая на физическое состояние, возраст, верования и убеждения.

На основе всего вышесказанного, можно сделать вывод, что социально-политические и культурно исторические моменты значительно повлияли на развитие литературы конца XIX начала XX веков. События и явления общественной жизни, индустриализация, развитие наук нашли свое выражение на страницах произведений многих авторов того времени.

1.3. Понятие «романтизма»

Результатом перемен, произошедших под влиянием Буржуазной Революции во Франции, явился Романтизм, зародившийся в Германии и получивший большое распространение в европейских странах. Именно в Германии появляется целая плеяда философов, поэтов, писателей,

обращенных теперь к социальным проблемам и связанных с ними духовному миру человека [Березина 2005: 5].

Согласно «Словарю литературоведческих терминов» под редакцией З.В. Михайлова «романтизм» определяется следующим образом: «Романтизм – 1) в широком смысле слова художественный метод, в котором доминирующее значение имеют субъективная позиция писателя по отношению к изображаемым явлениям жизни, тяготение его не столько к воспроизведению, сколько к пересозданию действительности... 2) Однако в особенности развернуто и полно черты романтизма появились и утвердились как литературное течение в европейских литературах в нач. XIX века» [Михайлов 1974: 332-337].

Сам термин «романтизм» происходит от слова «роман», указывающее на наличие художественного вымысла и его главенствующую позицию, а родоначальниками романтического стиля стали немецкие писатели, братья Шлегели – Фридрих и Август Вильгельм [Там же].

История немецкого романтизма динамична и неоднозначна. В ней можно выделить ранний романтизм, приходящийся на 1797 – 1804 гг., зрелый – после 1813 г. В ней отчетливо выделяются два центра, две школы развития немецкого романтизма – Йенская (1796-1801 гг) и Гейдельбергская [Березина 2005: 10]. По мнению Н.Я. Берковского, историю развития романтизма в Германии необходимо классифицировать еще и по двум периодам, таким как: расцвет и упадок. Как пишет знаменитый филолог, период расцвета приходится именно на Йенский романтизм [Берковский 2001: 7].

Йенская школа стала формироваться с момента переезда Ф. и А. В. Шлегелей в Йену в 1796 г. Братья занимались преподавательской деятельностью в Йенском университете, были противниками господствующей идеологии. Они же и создали программу романтического

стиля, опубликовав в 1798-1800 гг серию фрагментов в журнале «Атеней» [Михайлов 1974: 332 – 337]. В Йенский кружок также входили философы И.Г. Фихте и Шеллинг, берлинский пастор и теолог Ф.Д. Шлейхермахер, Новалис (Ф. фон Харденберг), геолог Стеффенс, физики Риттер и Гюльзен, молодой литератор Л. Тик. Тесные контакты Йенский кружок имел с Шиллером и Гете [www.aelib.org.ua]. Йенские романтики, разочаровавшиеся в результатах французской революции, пытались уйти от изображения реальной действительности, заменив ее собственным видением, опирающимся сугубо на субъективную оценку. Они стремились к разграничению искусства и реальной жизни [Михайлов 1974: 332-337].

Философо-эстетическая система йенских романтиков тесно перекликалась с философией Канта и Фихте, говоривших о главенствующей роли личности и об ее абсолютизации [Там же]. Романтики йенской школы говорили о личности, как о сильнейшем орудии мироздания. Н.Я. Берковский пишет, что романтики руководствуются дуализмом души и тела, где тело – это реальность человека, а душа – его возможности. Причем возможности имеются у каждого человека в неограниченном количестве [Берковский 2001: 40].

На основе всего вышесказанного, можно сделать вывод, что зародившийся в конце XVIII в в Германии под влиянием внешних социально-политических изменений романтизм оказал большое влияние на мировой литературный процесс процесс в целом и стал поворотным пунктом в принципах изображения героя в произведении. Теперь в произведении больше внимания уделяется человеческой личности. Человеческая личность стремится к безграничности, к чему-то новому, и, конечно же, хочет любить. Основные черты, присущие направлению романтизма, мы можем выразить следующим образом:

- ✓ Приоритет человеческой личности
- ✓ Субъективное видение автора

- ✓ Наличие мотивов природы, детства, женщины, музыки
- ✓ Наличие иронии

На языковом уровне романтизм отличает:

- ✓ Использование слова в переносном значении
- ✓ Обилие изобразительно-выразительных средств

1.4. Понятие «модернизма»

Для того чтобы изучить жанровые особенности модернистской новеллы, мы должны обратиться к термину «модернизм».

Согласно словарю литературоведческих терминов для выпускников и абитуриентов *модернизм* – «(от фр. *moderne* – современный, новейший) – 1. Условное обозначение периода культуры конца XIX - середины XX в.: совокупность нереалистических философско-художественных направлений в искусстве этой эпохи, которые объединяет идея обновления, пересмотра философских основ, творческих принципов, самого языка классического искусства XIX века. Модернизм, так же, как и декаданс, своеобразно сфокусировал и выразил настроения «конца-начала века». 2. Литературное направление первой половины XIX века, объединяющее в себе множество школ и течений. Модернизм в основе своей противоположен реализму как традиционному искусству: для модернизма характерны антиисторизм мышления, интерес к человеку вообще, а не к человеку как продукту своей эпохи, отсутствие социальной типизации. Модернизм преображает мир средствами искусства, стремится моделировать свою реальность. Кроме того, важными чертами модернистской эстетики являются принцип синтеза искусств, слияние реального и фантастического, размывание границ между реальностью и искусством, новаторство в области формы и содержания и т.д.» [Инджиев 2008: 85-86] .

В словаре литературоведческих терминов говорится, что «Модернизм – сложный комплекс идеологических и эстетических явлений, включающий не

только авангардистские течения, но и творчества ряда художников, в той или иной степени стоящих в стороне от них (таких, как м. Пруст, Д. Джойс, Ф. Кафка, Р. Музиль, А. Белый, П. Валери, Ж. Жироду, Ж. Кокто, Ж. Ануи и др.)» [Тимофеев, Тураев 1974: 224].

И. С. Голованов говорил о том, что модернизм – это «порождение эпохи войн и революций». Иными словами модернисты стремились запечатлеть в искусстве революционность и неприятие существующей реальности, сложившейся вокруг них [Вазбуцкая 1980: 13].

В советской эстетике *модернизм* толковался исключительно как результат распада буржуазного общества или как выражение буржуазных идей в сфере искусства и литературы. Модернизм отождествлялся с декадансом, обозначающим все нереалистическое искусство конца XIX – середины XX в. [Тимофеев, Тураев 1974: 223]. Декаданс (от фр. *decadence* — упадок) возник во Франции как реакция на быстро меняющуюся действительность: развитие науки и техники, быстрый рост числа капиталистов, умаление роли религии в жизни человека [Голованов]. К основным чертам декаданса относятся: отсутствие веры в объективность разума человека и отрицание реальности, а критерием познания признается внутренний, духовный опыт человека [http://studme.org/44830/literatura/modernizm_modernistskie_techeniya_1890-1910-h_godov].

Теория отсутствия объективного разума, невозможности постижения реального мира и социальной действительности принадлежит великому немецкому философу Фридриху Ницше (1844 - 1900). Его теория получила название «воля к власти», в которой философ описывает человека как «простой камень, который нуждается в резчике». Ницше говорит о некоем Сверхчеловеке, который и должен стать тем самым «резчиком», новым творцом и создателем мира, он укажет людям на цель и смысл бытия. По утверждениям Ницше Сверхчеловека должно выдвинуть именно искусство [Там же].

Новое понятие «бытия» человека выдвинул датский философ Сёрен Кьеркегор (1813-1855). В своих трудах он теоретизировал противоречивость и парадоксальность человеческой жизни. Согласно Кьеркегору, бытие человека состоит в напряженности и конфликтах, и единственное, что остается индивидууму – воспринимать все это и переносить совместно со своими страхами. Такое перемещение от сознательного мышления к конфликтному мышлению оказало мощное воздействие на духовный мир людей. Теперь и сам «Человек» воспринимался иначе:

- Человек больше не рассматривался как нечто цельное и строго ограниченное. Человек теперь был представлен как нечто многообразное и многостороннее.

- Такое многообразие человека порождало и многообразие событий, которые происходили рядом с ним. Ницше назвал это «многообразием происходящего». То есть, реальность состоит из многообразия субъектов и их случайных отношений.

- В сложившемся многообразии отношений человек становится продуктом различных происшествий. Другими словами, духовный мир человека, его поведение напрямую зависят от происходящих событий и общественных отношений [Rath 2008: 251-252].

Модернизм как совокупность течений в искусстве и литературе пестрит всевозможными направлениями: натурализм, югендстиль, символизм, экспрессионизм, сюрреализм, дадаизм, символизм, новая вещественность. Эти направления, прежде всего, являются вытекающими из сложившейся ситуации болезненного приобщения к миру техники и социального расслоения [<http://17v-euro-lit.niv.ru>]. Модернистские течения и их сопровождающиеся философские идеи (неопозитивизм, прагматизм, феноменология, экзистенциализм) являются выражением духа человека, ищущего правды и духовной свободы. Именно поэтому модернисты не изображают идеалы и не грезят утопическими надеждами, они лишь стремятся обрести истину. Их произведения зачастую экспериментальны,

фрагментарны и наполнены критикой, но все этой является лишь выражением духовного мира и его томления [Rösch 1969: 240].

Природа в модернистской литературе так же особенная и невероятная. Это тесно связано и с перемещающимся в города обществом XIXв, для которого поля, леса, луга и деревня превратились в некий предмет ностальгии и сильнейшей тоски [Rösch 1969: 239]. Импрессионисты (в частности Лильенкрон и Демель), неоромантики (юный Рильке, Хессе и др.) и символисты по-своему, по-особому, относились к природе, придавая этому отношению новый блеск. Но и мотив «большого города» не оставалась в стороне у модернистов. Так, этот мотив прослеживается в работах Арно Холца, Цеха, Вальтера Меринга, а одно из стихотворений Курта Тухольского носит название «Augen in der Großstadt» («Глаза в большом городе»), повествуя о бурном течении жизни и суете в больших городах и центрах [Там же].

Поэтический язык модернистов, как и язык Европы начала XX века потерял свою «поэтичность». Он теперь был переполнен фразами и речевками пропагандистского характера, словами профессионального жаргона, техническими терминами, всевозможными аббревиатурами и новыми, порою дикими для самих европейцев новыми обозначениями предметов и явлений. Но, несмотря на превышающую численность рабочих с их «рабочим» языком и распространение средств массовой информации, уровень понимания перманентно снижался. Поэтому каждый писатель должен был будто бы выбирать свою публику и использовать соответствующий лексикон в своих произведениях, чтобы достичь этого самого понимания у читателей [Там же].

Теперь «слово» теряло свою значимость. Если в эпоху Романтизма «слово» считалось неотъемлемой единицей выражения духа человека, и в слове жили тысячи выражений, то модернисты проявляли недоверие к слову. В одной из своих статей Герман Брох писал: «Никогда еще в истории по крайней мере Западной Европы человечество не признавалось так честно и

откровенно...в том, что слово ничего не значит, более того, что не стоит и труда искать взаимопонимания...» [Дудова 1998: 178-179]. Так началась эпоха, в которую слово и язык подвергались сомнению. Эта тема стала основной в новелле Артура Шницлера „Ich“ («Я»), где автор очень реалистично и наглядно показал несостоятельность слова, кризис языка.

Итак, модернизм, возникший на стыке столетий, можно сказать, явил собой все то, что удерживалось в человечестве векам. Модернисты не стремились изобразить идеал, они изображали мир такой, какой он есть, прибегая к использованию различных приемов. Они пытались изобразить мир и роль Человека в этом мире. И мир, и человек для них потеряны, т.е. они не могут быть идеальны, они не могут быть познаны. Прошлые эпохи исчерпали себя, человечество требовало новых устоев, литераторы – нового изображения реального мира посредством новых слов, жаргонизмов, профессиональной лексики. А их центральной темой становился Человек, его внутренний мир, его психика, его Эго.

1.5. Теория жанра

Для того чтобы углубиться в анализ новеллы как жанра начала XX в, необходимо вначале установить, что же вообще такое литературный жанр. Для этого мы обратились к энциклопедическим словарям и научной статье.

«Жанр литературный (от фр. genre – род, вид) – исторический складывающийся тип литературных произведения (роман, поэма, баллада и т. д.); в теоретическом понятии в жанре обобщаются черты, свойственные более или менее обширной группе произведений какой-либо эпохи, данной нации или мировой литературы вообще». Такое определение нам дает Литературный энциклопедический словарь [Кожевников 1987: 87].

Термин «жанр» возник в XVI веке для обозначения литературных форм, которые были известны уже Аристотелю [Михайлов 1974: 82-83]. Именно Аристотель разделял литературные формы на эпос, лирику драму, руководствуясь тем, что рассказывать можно о чем-то отдельном от себя, непосредственно от себя и вести повествование от лица героев [www.listos.biz].

Позднее в XIX веке немецкий философ Г. Гегель в основу членения литературы на эпос, лирику и драму клал отношение автора к происходящим событиям, отношение автора к внутреннему миру героя и межличностный конфликт или столкновение героев [Там же].

Интерес к проблематике жанра возрос в начале XX века, когда Бенедетто Кроче опубликовал свою книгу под названием «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1920 г.). Его книга заинтересовала не только исследователей в области жанроведения, но и обычных читателей. Однако в 50-60-х годах в обществе появилось мнение о том, что жанр утратил свою значимость, и не что иное как стиль является теперь носителем динамических и сущностных признаков искусства. Такого мнения, конечно, придерживались не все. Например, немецкий поэт Йоханнес Бехер в середине 1950-х годов реабилитирует жанр и говорит следующее: «...Все жанры представляют собой объективные категории, а не являются какими-то произвольными надуманными схемами. Не все можно изобразить в любом жанре, – решение задачи художник начинает с того, что он находит для своей темы нужный жанр» [Лейдерман 2010: 11]. А в 1990-х годах о жанре пишет литературовед А. Компаньон: «Жанр – весьма развитая отрасль литературоведения и, кстати, одна из наиболее заслуживающих доверия» [Там же : 15].

Исходя из этого, нельзя дать строгого определения термину «жанр», ведь некоторые ученые под жанром понимают именно эпос, лирику и драму, то есть литературные роды, а другие литературоведы считают жанрами виды, на которые ветвится род. Видов существует намного больше, чем

родов. Например, эпос может делиться на рассказ, новеллу, эпопею и т.д., лирика – на гимн, элегию и т.п., драма может подразделяться на комедии, трагедию и т.д. [Михайлов 1974: 82-83]. В свою очередь литературные виды могут быть так же различны, иметь собственные признаки в зависимости от тематики, структуры, использования тех или иных изобразительно-выразительных средств. Например, роман может быть авангардный, детективный, научно-фантастический, социально-утопический, психологический и т.д. Лирика может быть представлена в форме рондо, триолета, сонета т. д. Сатира может быть аллегорической, гротескной и т. д. [Кожевников 1987: 88].

Каждое литературное произведение сохраняет привязанность к тому или иному литературному роду и виду, однако при этом оно несет в себе и уникальные черты, на которые накладывают отпечаток сам автор и его талант, общественно-политическая ситуация и эпоха. Таким образом, произведение получает свою неповторимую «жанровую форму» [Михайлов 1974: 82-83]. И.С. Николаев пишет о том, что «жанр – это не произведение, а принцип создания произведения» [www.listos.biz].

В Литературном энциклопедическом словаре Кожевникова и Николаева говорится, что для каждой эпохи более или менее характерны некие жанры. Например, для классицизма типичными жанрами являются ода, комедия, трагедия, эпическая поэма; в эпоху Просвещения популярными являлись сатирические жанры, философская повесть; эпоха романтизма характеризуется такими жанрами, как исторический роман, новелла, лирическая поэма [Кожевников 1987: 89].

Жанры имеют свою удивительную историю. Некоторые жанры, складываясь столетиями, могут тут же исчезнуть, другие наоборот живут долго, приспособляясь лишь к новым условиям [Кожевников 1987: 89]. Например, многие жанры лирики и роман временами то исчезали, то вновь появлялись в литературе, изменяясь лишь немного под давлением господствующих настроений и отношений [www.listos.biz].

Так как существует множество подходов к определению понятия жанр, следовательно, существует и множество аспектов, исходя из которых, рождаются те или иные толкования. В книге Н.Л. Лейдермана можно встретить 3 таковых аспекта: **функциональный, генетический и структурный.**

Функциональный аспект жанра предполагает наличие особенных функций у жанра, которые гармонично уживаются в одном художественном тексте. Одной из главных особенностей жанра можно назвать *антропоцентричность* или, иными словами, признание человека центром мироздания [Лейдерман 2010: 21-22]. Так как искусство призвано эстетически осваивать действительность, оценивать ее с точки зрения красоты, то именно текст и определяет интимную, тонкую «проникновенность эстетической концепции в душу читателя» [Там же 2010: 22]. Такая функция жанра получила название «миметичная». «Миметичной» функции жанра противопоставляется «риторическая» функция. «Риторическая» функция обуславливается наличием «виртуальной реальности» в тексте, т.е. наличием безличного повествования. Такое повествование ведется с отсутствием тонкой душевной связи повествователя с изображаемыми на листе бумаги событиями. Повествователь **не идентичен** автору, он имеет свои взгляды и свои собственные оценки происходящего. Он может любить и ненавидеть своих героев, сочувствовать им или же иронизировать над ними [Лейдерман 2010: 24]. Две эти функции создают так называемую «виртуальную реальность» текста с помощью образотворческих моделей [Там же: 28]:

- стратегия обновления — использование игры слов, изменение знакомого звучания слов.
- стратегия узнавания — описание знакомых лиц, ситуаций, действий и придание им наивысшей эстетической красоты.

- стратегия архетипичности – употребление писателем народно-песенных и других клише, способных пробудить в сознании читателя связь с ушедшими поколениями.

Генетический аспект жанра раскрывает историю появления и развития жанра. По словам М.М. Бахтина, именно развитию жанра должна быть благодарна литература [Лейдерман 2010: 57]. Но собственно для развития жанра необходима была своя подоплека, или, точнее сказать, появление «художественной словесности», которая находила свое выражение в мифах, ритуалах и обрядах [Там же: 59]. Миф и собственно мифология являются *синкретическими* способами освоения мира [Там же: 61]. Миф – это придание всем явлениям особенного значения и причинного детерминизма, который обуславливается существованием Богов и Высших сил. Действительность в мифе описывается и связывается с сакральным незримым фантастическим миром. Главной задачей мифа принято считать уничтожение хаоса и придание смысла существованию человека на земле [Там же: 62]. Многие ученые полагают, что мифу предшествовал ритуал. Ритуал является неким действием, позволяющим устанавливать контакт с Высшими магическими силами, от которых, по мнению участников ритуала, зависела их судьба. А миф представляет собой словесное изображение ритуала [Там же: 61].

Соколов А.Н. подчеркивает, что существуют следующие элементы литературного произведения:

- идейное содержание
- композиция
- образная система
- язык

[Соколов 1971: 62].

Но как же миф превратился в литературу? Канадский теоретик Н. Фрай говорил о том, что мифология превратилась в литературу благодаря сказке,

так как в ней, в отличие от мифа, отсутствует религиозность и теологическая основа. Сказка – первый жанр, который был поставлен в ряды «фабульного опыта словесного творчества», а не мифологического [Там же: 73]. А М. М. Бахтин ставит между мифом и литературой такой жанр как миниппея, в котором воплощаются актуальные вопросы, а новые идеи человечества проходят испытания.

Структурный аспект жанра содержит в себе утверждение, что любое художественное произведение представляет собой модель мира, являющаяся воплощением смысла существования человека, которое обозначается в единичном фрагменте или в конкретном описании жизни отдельного человека.

Таким образом, невозможно дать точное определение понятию «жанр», ведь литературоведы рассматривают несколько вариантов его трактовки. Большинство литературоведов придерживается точки зрения, когда под жанром подразумевается разграничение на эпос, лирику и драму. В нашей работе исследованию подвергнута новелла, относящаяся к жанру эпоса. Однако необходимо отметить, что даже, если то или иное произведение относится к какому-либо жанру, оно все же является уникальным по своей природе: в силу социальных и политических условий, во время которых автор создавал произведение, и индивидуальной манеры писателя.

1.6. Теория новеллы как жанра

Рассмотрев дефиниции понятия «жанр» и его составляющие, мы можем перейти к изучению теории новеллы, чтобы определить ее особенности в жанровом и стилевом ключе.

В настоящее время существует большой объем работ по истории и

теории новеллы, что позволяет отнести ее к сложному и комплексному феноменальному явлению [Дубах 2015: 191].

Для того чтобы углубиться в историю новеллы и ее теорию, необходимо вначале дать ее определение.

Новелла (от итал. – новость) – термин, обозначающий в литературоведении одну из форм повествовательного прозаического (реже – стихотворного) художественного творчества. [Михайлов 1974: 239-240]. В русском языке новеллу зачастую называют рассказом или сказкой, в немецком языке – Schwank, Märe или Geschichte [<http://febweb.ru/feb/litenc/encyclop/le8/le81141.htm?cmd=2&istext1>].

Само слово «новелла» возникло в латинском языке в VI в., но тогда оно употреблялось исключительно в юридической сфере [Дубах 2015: 192]. В римском праве оно использовалось в значении «новеллы Юстиниана», которые представляли собой «новые» конституции по отношению к Кодексу [Aust 2012: 25]. В значении же повествовательного жанра слово стали использовать в эпоху Возрождения. Данный период (14-15 вв) ознаменовался переломным моментом в историческом процессе, позволившем «снять оковы» с человека и освободить личностное начало в нем, что непосредственно и стало причиной рождения новеллы [Михайлов 1974: 239-240]. Родиной новеллы считается Италия, а первым произведением, написанным в этом жанре, является «Декамерон» Боккаччо (около 1350 г). Развивали жанр новеллы и другие итальянские писатели – Саккетти, Мазуччо. Однако Н. Я. Берковский пишет, что новелла была идеальной только у Боккаччо и что позже же она стала существовать лишь на втором плане [Берковский 2001: 113].

Непосредственно о теории новеллы и об ее истории заговорили впервые писатели и литературоведы немецкоязычной среды [Дубах 2015: 191].

Жанр новеллы примечателен тем, что он был создан не для сообщения какой-либо информации, а именно для создания эффекта новизны, для

возбуждения эмоций, которые может вызвать та или иная новость [Берковский 2001: 113]. В новелле, как правило, описывается частная жизнь человека, изображаются бытовые ситуации, поступки, отношения, личные переживания людей. Все это может происходить на фоне исторических событий, тогда сюжет новеллы приобретает более острый характер [Михайлов 1974: 239-240]. Новелла предстает не как «короткий роман» и совсем не «газетная колонка», а как реалистичный рассказ, который концентрируется на одной жизненной ситуации. Действие такой новеллы всегда стремится к определенной точке, определяющей в заключение весь ход событий и переворачивающей весь сюжет [Aust 2012: 25-26]. Сюжет жанра новеллы тяготеет к необычности, к изменению привычного быта человека. Н. Я. Берковский пишет по этому поводу «...что-то было в силе и потеряло силу, что-то принимали за действительность, а оно всего лишь оказалось ею» [Берковский 2001: 113]. Так, новелла приобретает «сюжетность»: несмотря на отсутствие частой смены места действия, все сосредоточено вокруг одного главного эпизода, события, описываемые в течение новеллы, стремятся к развязке, объясняющей смысл всего произошедшего [<http://danshorin.com/liter/bent1.html>].

Чаще всего уже название новеллы может дать нам подсказку, о чем в дальнейшем может пойти речь, каков ее центральный сюжет. В центре такого сюжета может находиться какое-либо место действия, герой или случай, происшествие. В модернистской новелле в названии может быть указана даже какая-либо ситуация, например «Смерть в Венеции» Т. Манна („Der Tod in Venedig“, 1912). В названии могут фигурировать и несколько из вышеперечисленных возможностей [Лупова 2004: 11]. Главной же специфической чертой жанра новеллы является наличие того момента, который и изменяет привычный ход вещей, проливающий свет на все произошедшие события. В теории новеллы эта особенность получила название «эффект сокола» («Falkeneffekt»), и была рассмотрена в «теории сокола» («Falkentheorie») нобелевским лауреатом П. Хейсом в 1910 г. [Там

же: 196]. По утверждению П. Хейса, именно «сокол» должен стать пунктом, отличающим данное произведение от других [Там же: 197]. Известный романтик Л. Тик писал, что «Этот поворот, этот пункт, где рассказ разворачивается совершенно неожиданно и, тем не менее, естественно, в соответствии с характером и обстоятельствами, сильнее запечатлевается в фантазии читателя...»

[<http://febweb.ru/feb/litenc/encyclop/le8/le81141.htm?cmd=2&istext1>].

Новелла имеет и своеобразную структуру, которая была описана в трудах лингвиста М. А. Петровского «Морфология новеллы» сюжетное ядро или *Geschichte* должно составлять единое событие, о котором и повествуется в новелле. Данное событие не должно существовать отдельно, оно должно обуславливаться прошлым (*Vorgeschichte* – часть, подготавливающая к основной части). Кроме того, оно должно обуславливать будущее (*Nachgeschichte* – часть, завершающая историю и объясняющая смысл всего происходящего). При этом изложение в новелле ведется с высокой степенью напряжения – *Spannung*. Когда такое напряжение достигает своей высшей точки, образуется *затянутый узел* новеллы: начало его (*завязка*), снятие напряжения (*развязка*) и твердая концовка («*пуант*») [Петровский 1927: 69].

К основным жанровым и стилистическим чертам новеллы так же относятся ограниченные временные рамки, наличие символов и знаков, связанных с судьбой персонажей, небольшое количество действующих героев, объективность или отсутствие отношения автора к персонажам, твердая концовка, строгий стиль изложения, исключая изобразительно – выразительные средства [Дубах 2015: 197].

Близкими жанру новелле являются роман, рассказ, сказка, фаблю, притча, анекдот [Берковский 2001: 113]. Чаще всего происходит сравнение новеллы и рассказа, граница между которыми весьма размыта [Михайлов 1974: 332-337]. Однако новелле в противовес рассказу присущ неожиданный поворот, да и сама новелла, как говорит А. Заупе, является чем-то сенсационным, тогда как рассказ изображает лишь актуальную на данный

отрезок времени историю [Дубах 2015: 195]. А существование знаков и символов в новелле, указывающих на связь их с событиями, подтверждает лишь ее фантастичность и необычайность.

Таким образом, жанром новеллы принято называет небольшое произведение, с ограниченными временными рамками и количеством действующих персонажей. Главной особенностью новеллы является ее переплетение с миром реальным и с миром нереальным, фантастическим. С таким переплетением тесно связан *Эффект Сокола*, представляющий собой некий момент в произведении, когда все неожиданно переворачивается, и предстает в совсем ином свете. В разные эпохи новелла, сохраняя свои традиционные черты, теряла и приобретала другие. Так особым жанром можно выделить новеллу австрийскую, зародившуюся в эпоху модернизма.

1.7. Романтическая и модернистская новеллы

Впервые о новелле как о жанре в немецкоязычном пространстве заговорил И.В. Гете в произведении «Разговоры немецких беженцев» («Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten», 1957). Устами своих героев он утверждает, что в новелле обязательно должен присутствовать элемент «нового», причем это «новое» должно быть воплощено в реальном событии, а не являться в образе фантастики и вымысла. «Неслыханное событие» – так дефинировал Гете элемент «нового» в новелле. Само же произведение Гете состояло из 6 новелл, которые как по структуре, так и по содержанию перекликались с классической западной новеллой Бокаччо [Prada 2007: 12]. Хотя Гете и говорил, что «новое» обязательно должно быть реальным, он переступил рамки классической новеллы, внедрив в нее компоненты легенды.

Таким образом, позже новелла в Германии стала развиваться как жанр, где происходит смешение реального с идеальным.

Возрождение и расцвет новеллы пришелся как раз на пору немецкого романтизма, что позволило приобрести жанру некоторые новые признаки и особенности.

Новелла эпохи романтизма сочетает в себе переплетения «осознанной» формы и эпохального, стиля. Такое переплетения делается возможным благодаря трем основным принципам, которые и делают новеллу романтизма таковой [Aust 2012: 107]:

1. *Столкновение обыденного с необычайным.* Такой пункт представляет в новелле явление чего-то фантастического, расшифровку темных сторон и выражение необычайности в символах.

2. *Прогрессивная универсальная поэзия.* Она являет собой безграничную, синтезирующую силу, которая стремится объединить науку и литературу, т.е., к примеру, выразить философию через художественное произведение и т.д.

3. *Группа поэтов одного литературного направления, эпос дружбе, салонное общество.* Данный пункт осмысливается через романтическое общество, которое и определяет основную «картину творчества», и новость о чьем-то горе обязательно становится несчастьем каждого читателя [Там же].

В отличие от западной новеллы, где «неслыханное событие» является результатом личной активности героя, его деятельности, стремлений и желаний, в немецкой новелле эпохи модернизма самостоятельность героя ограничена некими сверхъестественными силами. Происходящие здесь события являются парадоксальными и невероятными. Их предпосылкой служит переплетение природного и культурного начал, реального и мнимого миров [<http://www.m-novels.ru/text.php?id=256>]. Все это делает новеллу

похожей на сказку, где происходит удивительное событие, которое переворачивает жизнь героя.

Именно *фантастика* отличает немецкую романтическую новеллу, и ставит ее обособленно в общей теории новеллы. Благодаря фантастическому в романтической новелле происходит отторжение действительности, наблюдается поиск других путей и других возможностей. В немецкой романтической новелле обязательно присутствуют *фантастика* и *символика*, *психологический параллелизм*, *соотношение окружающего мира и внутреннее состояние романтического героя* [Там же].

Язык романтической новеллы поэтичен и метафоричен. Разнообразие средств выразительности делает романтическую новеллу сказочной и необыкновенной по своему характеру.

На основе всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что немецкая романтическая новелла обладает следующими признаками:

- ✓ Малый объем произведения
- ✓ Небольшое количество персонажей
- ✓ Ограниченные временные рамки и место действия
- ✓ Наличие пункта, именуемого «Эффект Сокола»
- ✓ Символизм
- ✓ Твердая концовка
- ✓ Широкое использование языковых средств и приемов выразительности

Рассмотрев в предыдущих параграфах понятие модернизма, жанра и новеллы, мы можем сформулировать жанровые особенности новеллы эпохи модернизма. На них мы и будем опираться в последующем нашем анализе новеллы А. Шницлера.

Так новелла, рожденная в эпоху модернизма, отвечает сложившимся культурным, социальным и историческим условиям. Новелла бесспорно подвержена влиянию стремительно развивающейся психологии. Модернистские новеллы описывают частную жизнь рабочего класса и семейства мелких собственников. Они практически уничижают мотивы любви и мести, ставя на их место конфликт человеческой личности самим собой. Хотя и мотивы мести иногда проявляются, пусть, и не так ярко (например, в новелле «Лейтенант Густль»). В новеллах модернизма противопоставлены друг другу *фикции* и *действительность*; поэтический образ и «клинический случай»; провинциальный рабочий слой и общественная сердцевина [Aust 2012: 159].

Модернистская новелла часто построена в форме *диалога* (новелла «Приговор Бога» («Das Gottesurteil») Ганса Мюллера, 1905), так и в форме *внутреннего диалога*, введенного в литературу А. Шницлером. Сквозь беседу человека с оппонентом или же с самим собой перед глазами читателя разворачивается полная картина происходящих событий. Очень часто событие рисует психологический конфликт личности и тогда главной задачей новеллы становится: эстетика «внутренней жизни» индивида [Aust 2012: 164].

Страх перед самой жизнью, экзистенциальный вакуум, разрушение границ между реальностью и сознанием, отчуждение – главнейшие темы модернистских новелл. В отличие от романтизма, в новеллах которого ведутся поиски Бога и лучшего мира, здесь ведутся поиски самого себя. В некоторых модернистских новеллах герои видят надежду и спасение, в других нет [Жеребин 2005: 5].

Одним из образцов классической новеллы модернизма является новелла Р. Музиля «Португалка» („Portugiesin“, 1923). В ней писатель большое значение придает символам, которые он вводит в текст. Так, например, животные в произведении олицетворяют следующее: волк представляет собой военную стратегию, направленную против Бишофа; а кошка являет собой манеры и поведение хозяина дома, когда он отдыхает от военных действий [Rath 2008: 277].

Что же касается средств выразительности в модернистской новелле, то здесь предпочтительным является гротеск. Этот художественный приём есть ничто иное, как совокупность комических, сюрреалистических методов, извращение реальности. Для создания гротеска в произведении используются частые метафоры, в том числе олицетворение, сравнение, а также гиперболы и фразеологические обороты, метонимия [Aust 2012: 177].

Таким образом, к жанровым особенностям новеллы эпохи модернизма относится:

- ✓ Малый объем произведения
- ✓ Небольшое количество персонажей
- ✓ Ограниченные временные рамки и место действия
- ✓ Твердая концовка
- ✓ Психологизм
- ✓ Символизм
- ✓ Широкое использование языковых средств и приемов выразительности.

В качестве основы сопоставительного жанрового анализа мы выбрали методику литературоведческого анализа *А. Я. Эсалнек*. По мнению *А. Я. Эсалнек*, анализ любого произведения начинается с соотнесения его к конкретному *роду литературы* (эпическому, драматическому, лирическому). Затем рассматриваются *содержание* и *форма*. Содержание отражает смысловые составляющие произведения, а форма – изобразительные формальные стороны. В дальнейшем два этих понятия мы будем именовать как *план содержания* и *план выражения*.

План содержания включает в себя *тематику* и *проблематику*. Тематика, в свою очередь, вбирает в себя анализ *времени*, *места действия*, *оценивание героев* и *ситуаций*, в которые они поставлены автором. Проблематика включает в себя совокупность вопросов, которые поднимаются автором в произведении. Зачастую проблемой является то, на чем мы останавливаем свое внимание, что начинает нас волновать. В произведении автор изображает собственное видение мира, и то, что волнует его. Он пытается привлечь внимание читателя к этому вопросу, к этой проблеме при помощи характеров персонажей или среды. В произведении мы можем найти множество проблем. Их количество зависит от нашего сознания и от того, как мы воспринимаем изображенную действительность, какие проблемы видим мы.

План содержания также охватывает понятия *портрета*, *интерьера*, *пейзажа*. Они необходимы для характеристики и героев, и ситуаций. Очень важным является пейзаж в произведении. Пейзаж может выступать в различных формах: функция интерьера, место действия, объект наблюдения или объект, отражающий душевное состояние героя.

Неотъемлемой частью плана содержания любого произведения является *сюжет*. Сюжет складывается из внешних поступков героя и внутренних переживаний, раздумий. По мнению *А.Я. Эсалнек* сюжет может быть:

- однолинейным, т.е. сюжет, который являет собой непрерывно следующие друг за другом звенья одной цепи.
- многолинейным, т.е. сюжет, который представляется нам в виде пересекающихся линий. Линии состоят из *эпизодов* и *сцен*. Сцена – это тоже эпизод, отличающийся большей развернутостью. В эпизодах и сценах мы встречаем различное количество персонажей, и различные виды их взаимодействия: размышления про себя или вслух, монологи, диалоги, полилоги и встречи иного рода.

Детали сюжета не существуют изолированно друг от друга, они находятся в определенной связи, которая именуется *композицией*. Главным «представителем» композиции является повествователь. Повествователь не идентичен автору, он лишь может быть близок к нему. Композиция зависит от типа сюжета. В композиции наблюдается *завязка действия, причинно-временные связи между эпизодами и развязка*. Эти компоненты могут быть как сильно, так и слабо выраженными.

Сюжет может развиваться энергично и быстро, а может плавно и спокойно. Но во всех произведениях любого рода всегда наличествует *кульминационный момент*. Он выражен сильным проявлением противоречий или новым поворотом событий.

План выражения составляют высказывания героев и речь автора-повествователя. Речь героев необходима для описания самих персонажей. А речь автора-повествователя в зависимости от смысла изображаемого может быть более или менее нейтральной и экспрессивной, она необходима для создания образной картины мира. Смысл изображаемого определяет и выбор слов, употребление их в прямом и переносном значениях, придание им разных звуковых особенностей, возможность создания различных синтаксических конструкций.

Вывод по главе I

В первой главе нашего исследования мы рассмотрели историко-культурные и социально-политические условия Германии конца XVIII в начала XIX в и Австрии начала XX века. Мы установили, что под влиянием Французской Революции в Германии зародились движения, которые стремились возродить национальный дух. Такие движения стояли у истоков развития романтизма. Позднее романтизм вылился в литературное течение. В Австрии начала XX века происходил промышленный переворот, расслоение общества, рост революционных движений. Все это подтолкнуло к переосмыслению ценностей и появлению нового течения – модернизма.

Затем мы рассмотрели такие понятия, как романтизм и модернизм. Под романтизмом мы станем понимать «литературное течение в европейских литературах в нач. XIX века», а под модернизмом – «условное обозначение периода культуры конца XIX - середины XX в.: совокупность нереалистических философско-художественных направлений в искусстве этой эпохи, которые объединяет идея обновления, пересмотра философских основ, творческих принципов, самого языка классического искусства XIX века».

Следующим шагом было рассмотрение понятий «жанр» и «новелла». В дальнейшем, мы будем придерживаться мнения о том, что жанр распадается на эпос, лирику и драму. В следующей главе нашего исследования мы будем анализировать одну из форм эпоса – новеллу. Новелла является небольшим по объему произведением, с малым количеством персонажей, ограниченной временной и пространственной структурой. Новелла сообщает о «неслыханном событии», в ней переплетаются обыденность и фантастичность. Новелла имеет четкую структуру:

-завязка (Vorgeschichte)

-развитие действия (Geschichte)

-развязка (Nachgeschichte)

Основным ключевым моментом новеллы является пункт, который именуют эффект Сокола. Данный пункт призван полностью переворачивать картину всего произведения.

В заключительном параграфе первой главы мы теоретически выявили особенности романтической и модернистской новелл:

Романтическая новелла	Модернистская новелла
Малый объем произведения	Малый объем произведения
Небольшое количество персонажей	Небольшое количество персонажей
Ограниченные временные рамки и место действия	Ограниченные временные рамки и место действия
Наличие пункта, именуемого «Эффект Сокола»	Твердая концовка
Символизм	Психологизм
Твердая концовка	Символизм
Широкое использование языковых средств и приемов выразительности	Широкое использование языковых средств и приемов выразительности.

Мы также рассмотрели методику литературоведческого анализа художественного произведения А.Я. Эсалнек, взяв ее за основу нашего сопоставительного анализа романтической новеллы Л. Тика «Белокурый Экберт» и модернистской новеллы «Лейтенант Густль».

Глава II. Жанровый анализ новелл Л. И. Тика «Белокурый Экберт» и А. Шницлера «Лейтенант Густль»

Для достижения поставленных во введении целей и задач нашей работы мы используем сопоставительный анализ.

Сопоставительный анализ произведения представляет собой выявление специфических и общих черт художественных текстов. Основанием для применения сопоставительного анализа является наличие общих исходных точек исследуемых произведений [<http://oso.rcsz.ru/inf/sopostavit.htm>].

Для сопоставления произведений Л. Тика «Белокурый Экберт» и А. Шницлера «Лейтенант Густль» мы прибегли к использованию методики литературоведческого анализа А. Я. Эсалнек, добавив основные параметры сравнения собственными аспектами [www.twirpx.com/file/1026334]. Таким образом, для более наглядного сопоставления мы разработали таблицу, в которой представлены основные параметры, по которым будет сравниваться исследуемые произведения:

	Параметры	Романтическая новелла (+/-)	Модернистская новелла (+/-)
Жанровая и стилевая принадлежность	Небольшой объем произведения		
	Ограниченное количество персонажей		
	Ограниченные пространственно-временные рамки		

	Сочетание обыденного и фантастического			
План содержания	Сюжет	Мотив природы		
		Мотив детства		
		Мотив музыки		
		Мотив женщины		
	Композиция	Эффект Сокола		
		Твердая концовка		
	Символы			
	Психологи- зм			
План выражения	Внутренний монолог			
	Средства речевой выразительности			

2.1. Жизнь и творчество Л. И. Тика и А. Шницлера

Самыми яркими и по праву классическими произведениями романтической эпохи в Германии считается новелла Л.И. Тика «Белокурый Экберт», а образцом модернистской новеллы Австрии – «Лейтенант Густль»

А. Шницлера. В практической части нашей работы мы планируем осуществить литературоведческий анализ обеих новелл и выявить черты сходства и черты различия в данных произведениях. Прежде чем приступить к сопоставительному анализу, мы обратимся к библиографической справке.

Людвиг Иоганн Тик (1773 – 1853), немецкий поэт, критик, переводчик и прозаик. Л.Тик родился 31 мая 1773 г. в Берлине в семье богатого канатного мастера. Он окончил гимназию в Берлине, учился в университетах в Галле, Эрлангене и Геттингене (1792 – 1795) [Берковский 2001: 176]. В 1794 г. Л.Тик начинает сотрудничать с берлинским издателем и писателем Кр. Ф. Николаи (1733 – 1811), который поручает начинающему писателю продолжить прозаический цикл И.К. Музеуса (1735 – 1787) «Страусовые перья» («Straussfedern», 1787). В 1795 – 1797 гг. появляются одни из самых известных произведений Л. Тика – «История Уильяма Ловелла» («Die Geschichte des Herrn William Lovell», 1795 – 1796) и Народные сказки Петера Лебрехта (Volskmärchen, herausgegeben von Peter Lebrecht, 1797), где наряду с интерпретированными Л. Тиком преданиями и легендами нашли место и его оригинальные сказания. В 1799 г. Тик начинает работу над своими «Романтическими сочинениями» (Romantische Werke), состоящими из двух томов. В этом же году он становится членом йенского романтического кружка. В 1842 г. Л.Тик переселяется в Берлин по приглашению короля Пруссии Фридриха Вильгельма IV. Здесь под руководством короля драматург ставит драмы античной эпохи елизаветинского периода. Умирает Т. Тик в 1853 г. в возрасте 79 лет в Берлине.

[http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/TIK_IOGANN_LY_UDVIG.html].

Артур Шницлер (1862 – 1939), родился 15 мая 1862 года в семье профессора медицинских наук в Вене. Он был одним из 4 детей. Уже будучи гимназистом, Артур Шницлер пробовал себя в пьесах. После окончания

медицинского факультета и защиты диссертации 30 мая 1885 г. Шницлер работал ассистентом врача в двух разных клиниках Вены. После смерти отца, Шницлер открыл собственную врачебную практику. В 1895 г. Шницлер начал более серьезно увлекаться литературой и даже был членом кружка «Молодая Вена» («Wiener Jugend»). Огромное влияние на это оказала возлюбленная писателя Адель Сандрок. В 1897 г. Шницлер завершил работу над манускриптом «Хоровод. 10 диалогов», но из-за цензуры пьеса была запрещена к постановке. И только в декабре 1920 г. широкий зритель увидел его творение в маленьком театре Берлина. Вскоре Шницлером было написано произведение «Лейтенант Густль», ставшее первым произведением немецкоязычной литературы, полностью представшим в форме внутреннего монолога героя. В 1903 г. состоялась помолвка Шницлера с актрисой Ольгой Гуссман. До брака они уже имели общего ребенка. Но брак был не долгим, и в 1921 г. разрушился. В 1928 г. после суицида дочери Лили Шницлер полностью погрузился в себя и свое одиночество. Осенью 1931 г. писатель скончался в Вене от кровоизлияния в мозг [dieterwunderlich.de].

2.2. «Белокурый Экберт», «Лейтенант Густль». Жанровый анализ

2.2.1. Жанровая и стилевая принадлежность

«Белокурый Экберт» – произведение, созданное немецким писателем Л.Тиком в 1797 г. Этот год как раз ознаменует эпоху йенского романтизма в Германии, для которого характерен субъективизм, внутренний мир героя и его переживания. Немецкому романтизму свойственно показать человеческую личность, что мы и наблюдаем в новелле. Будь то Берта, которая рассказывает о своем далеком детстве, и будто вновь оказывается

там, либо Экберт, встревоженный неожиданным поворотом событий и убивающий Вальтера. В произведении А. Шницлера «Лейтенант Густль» такой личностью является Густль. На протяжении всей новеллы мы погружены в его размышления, переживания, однако такое погружение выражено у модернистов гораздо сильнее, чем у романтиков. Здесь А. Шницлер впервые вводит такой прием как *внутренний монолог*, который непосредственно связан со стремительно развивающейся психологией и теории психоанализа З. Фрейда в частности в этот период в Австрии и всей Европе. Внутренний монолог представляет собой форму прямого психологизма. Благодаря данной форме мы прослеживаем поток мыслей персонажа, которым он не придает словесного оформления. Данный прием широко распространен в целях раскрытия сущности, личности персонажа, для создания полной *идентификации* читателя с героем [<http://www.philol.msu.ru>].

Излюбленными мотивами романтиков и модернистов был мотив природы, который играет большую роль в обоих выбранных нами произведениях. Можно с уверенностью утверждать, авторы романтической новеллы гораздо чаще изображают природу, нежели модернисты. Так, Берта в «Белокуром Экберте» бродит по лесу, внемля одновременно ужасу и красоте окружающей природы («In das sanfteste Rot und Gold war alles verschmolzen, die Bäume standen mit ihren Wipfeln in der Abendröte, und über den Felden lag der entzückende Schein, die Wälder und die Blätter der Bäume standen still, der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies, und das Rieseln der Quelle und von Zeit zu Zeit das Flüstern der Bäume tönnten durch die heitere Stille wie in wehmütiger Freude»). Лейтенант Густль всю ночь проводит в венском парке Пратере, который является олицетворением природы и в некоторой степени так же персонажем новеллы. Сам герой не раз обращает внимание на то, что происходит вокруг него («So kühl ist es», «<...> aber die Bäume sind beinah‘ noch ganz kahl und dunkel ist es, hu!»). Мотив детства

присутствует в каждой из анализируемых новелл. Произведение «Белокурый Экберт» строится на основе данного мотива, ведь рассказ Берты о своем детстве занимает центральную часть новеллы. «Ich bin in einem Dorf geboren, mein Vater war ein armer Hirte» [Tieck: 44]. Такими словами начинает Берта свой рассказ. Лейтенант Густль в потоке своих размышлений неоднократно вспоминает о беззаботных детских годах. Женские образы также присутствуют в обеих новеллах. Главная героиня Берта есть олицетворение женского образа в новелле «Белокурый Экберт», но кроме нее здесь ярко представлен образ старухи. Старуха олицетворяет смерть, судьбу, наказание. В новелле «Лейтенант Густль» женские образы необходимы для выражения принципа удовольствия, который движет человеческой личностью.

2.2.2. План содержания: тематика и проблематика

Осуществляя анализ художественного произведения, мы должны учитывать план содержания. План содержания включает в себя все, что содержится в тексте. Однако двумя важнейшими компонентами плана содержания являются *тематика* и *проблематика*. Анализ тематики представляет собой изучение характеристики героев, места и времени действия, и ситуаций. [Эсалнек 2004].

«Лейтенант Густль». **Характеристика героя:** Главный герой модернистской новеллы зачастую не герой, а обычный среднестатистический человек или другими словами «Маленький человек». Таковым является протагонист новеллы «Лейтенант Густль» молодой человек по имени Густль, имеющий звание лейтенанта. Собственно о нем и его жизни мы узнаем немного: он был юн, ему было всего лишь 20 лет («<...> mit achtzehn war ich Stellvertreter, mit zwanzig Leutnant... und im nächsten Jahr werd' ich <...> »).

Лейтенант Густль находится на службе в Вене, куда он приехал из родного дома в Граце (« Ja, mit dem ersten Zug um sieben kann ich nach Graz fahren, um eins bin ich dort <...> »). Дома у него остались мать, отец и сестра Клара («und der Mama und dem Papa und der Klara möcht's doch tausendmal lieber sein, wenn ich nur lebendig bleib'<...> »). Нельзя отрицать и того, что лейтенант Густль не имел большого финансового достатка, так как в потоке мысли он размышляет и о своих долгах («Alle werden meinen, es ist, weil ich Schulden gehabt hab' <...> und es ist doch gar nicht wahr, es ist doch alles gezahlt <...> nur die letzten hundertsechzig Gulden krieg <...> »). Долги зачастую образовывались от того, что лейтенант играл в карты и проигрывал.

Речевой портрет: По мнению С. В. Леорды, «речевой портрет – это воплощенная в речи языковая личность» [Леорда 2006: 59-60]. Речевой портрет необходим для создания единого образа героя у читателя, так как речь очень часто является важной характеристикой и дает большое количество информации. Так графически в новелле изображены особенности речи лейтенанта на *фонетическом уровне*. Так в его внутреннем монологе наблюдаются:

- **Апокопа** (– фонетическое явления, представляющее собой выпадение звука на конце слова) [Махова 2012: 65]: «brauch'», «End'», «werd'», «Seel'», «hätt'», «totmüd'», «komm'», «Kasern'», «Kantin'», «erschieß'» и т.д.
- **Синкопа** (– фонетическое явления, представляющее собой выпадение звука внутри слова) [Там же 2012: 65]: «hineingeh'n», «herg'hör», «g'wesen», «anseh'n», «g'führt» и т.д.
- **Элизия** (– фонетическое явления, представляющее собой выпадение безударного гласного перед ударным гласным следующего за ним слова или наоборот) [Там же 2012: 65]: «heißt's», «s' alleweil», «tut's», «renn' ich», «mir's», «hab' ich», «hat's», «werd' ich» и т.д.
- **Стяжение или контракция** (– фонетическое явления, представляющее собой слияние предлога с артиклем) [Там же 2012:

65]: «in's Gesicht», «zum Obersten», «auf's Frühstück», «mit'm Mantel» и т.д.

Все выше перечисленные явления относятся, так или иначе, к разговорной речи. Наши мыслительные операции протекают неосознанно, наши мысли и их реализация в словесной форме не имеют в быту канонизации. Такие явления делают нашу речь обыденной, простой. Функция их в новелле заключается в том, чтобы мы прочувствовали героя, переместились на его место.

«Белокурый Экберт». Характеристика героя. Протагонистами новеллы Л.Тика являются Экберт и его жена Берта. Экберт был среднего роста, ему было около 40 лет. Его называли «белокурым», поскольку он имел светлые густые короткие волосы, ниспадающие на его впалое бледное лицо (Er war ohngefähr vierzig Jahr alt, kaum von mittler Größe, und kurze hellblonde Haare lagen schlicht und dicht an seinem blassen eingefallenen Gesichte). Экберт был меланхоличен. Он и его жена любили одиночество и жили уединенно в замке. Они любили друг друга всем сердцем, но детей у них не было (<...> daß der Himmel ihre Ehe mit keinen Kindern segnen wolle). Как позднее выясняется в новелле, Экберт и Берта были братом и сестрой («Und Bertha war deine Schwester»). О жизни Берты мы узнаем из ее рассказа. Она родилась в небольшой деревушке. Родители ее были бедны, и всей душой она хотела им помочь. Однако родители характеризовали ее как «бесполезное» создание («<...> weil ich doch nur ein unnützes Geschöpf sei»). И только старуха в лесу называла ее «дитя» («Du bist brav, mein Kind!»). В хижине старухи Берта жила 6 лет, пряла, ухаживала за птицей и собакой и читала книги о любви.

Речевой портрет: История Экберта и Берты рассказывается рассказчиком, который, как и свойственно романтической новелле, остается

субъективным, не высказывает своей собственной точки зрения. Речевой портрет мы можем установить у Берты, когда она рассказывает историю своего детства, и в некоторых фразах у Экберта.

На *фонетическом уровне* прослеживается:

- **Синкопа** – «gehn», «erspähn», «Ansehn», «gesehn », «Jahrszeit » и т.д.

На *лексическом уровне* встречается устаревший вариант лексем, представленный окончанием «е» у имен существительных среднего и мужского рода. Например, «Dorfe», «Hirte», «Walde» и т.д. Кроме того, встречаются устаревшая форма слова «примерно». Вместо «ungefähr» герои произносят «ohngefähr». Также имеет место устаревшая форма вежливого обращения. Герои вместо «Sie» применяют местоимение «Ihr». Так, к примеру, выражается Экберт: «Freund, Ihr solltet Euch einmal von meiner Frau die Geschichte ihrer Jugend erzählen lassen, die seltsam genug ist».

На *грамматическом уровне* прослеживаются сложные синтаксические конструкции. Доминируют сложноподчиненные предложения. Например, «So war ich ungefähr acht Jahr alt geworden, und es wurden nun ernstliche Anstalten gemacht, daß ich etwas tun, oder lernen sollte»

«Белокурый Экберт». Место и время действия.

Романтической новелле, классическим образцом которой является «Белокурый Экберт», причисляют такую особенность как концентрированность в пространстве и времени.

Анализируя произведение немецкого автора, мы выявили, что местом действия является средневековая Германия. В тексте упоминается название области Франкия (Franken), где ныне располагаются административные

округа Баварии. Франкия расцветала в период около 1500 г, но во времена завоеваний Наполеона эти земли полностью отошли Баварии. Мы можем заключить, что действие новеллы разворачивается в период между 1500 и 1800 гг. Протагонист новеллы Экберт жил в горах Гарц, в замке («In einer Gegend des Harzes wohnte ein Ritter <...> », « <...> auch sah man ihn nur selten außerhalb den Ringmauern seines kleinen Schlosses»). Если подробнее рассматривать такой аспект новеллы, как время, то завязка приходится на такое время года как осень («Es war schon im Herbst <...> »), затем наступает зима («Es war ein rauher stürmischer Wintertag <...> »), а развязка происходит уже в теплое время года. В новелле точно не указывается, была ли это весна или лето, но из предложения «Birken säuselten dazwischen <...> » мы можем сделать вывод, что это лето.

Что касается *ретроспективы*, то во время рассказа Берты мы переносимся примерно на 30 лет назад. Берта рассказывает о 6 годах, проведенных в лесу в хижине старухи (« So war ich ungefähr acht Jahr alt geworden <...> », «Ich war jetzt vierzehn Jahr alt, <...> »). В ее воспоминаниях местом действия новеллы становятся деревня, где она родилась («Ich bin in einem Dorfe geboren <...> »), лес, где она жила в хижине старухи, (« <...> unten mitten in den Bäumen lag eine kleine Hütte») и позже город, куда она сбегает («In einer angenehmen Stadt mietete ich mir ein kleines Haus»).

Таким образом, мы ясно можем представить себе временные и пространственные рамки действия новеллы. Действие не расплывается в пространстве и времени, а строго ограничено:

1. Германия около между 1500-1800 гг
- 1.2. Осенний вечер в замке
- 1.2.3. Рассказ Берты: деревня, лес, где она провела 6 лет, город.
- 1.3. Зимний день
- 1.4. Летний день

Место и время действия:

Как романтической, так и модернистской новелле свойственны ограниченное время и пространство. Так, в новелле «Лейтенант Густль» действия разворачивается 4 и 5 апреля, сам протагонист не раз упоминает даты («Den vierten April <...> freilich, es hat viel geregnet in den letzten Tagen <...>»; «Morgen ist mein Todestag – fünfter April»). Действие новеллы разворачивается вечером. Герой сидит на концерте, который давно уже наскучил ему, и смотрит на часы («Erst viertel auf zehn?»). В дальнейшем лейтенант Густль также обращает внимание на время, тем самым мы более ясно можем представить себе картинку цепочки следующих друг за другом событий, прикрепленных к конкретному периоду времени. Вот, в 23:00 Густль уже покинул концертное здание и стоит на улице («Wie viel schlägt's denn?...1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 <...> »). А около 6 утра он уже сидит в кофейне («Ist's schon sechs? – Ach, nein: halb – dreiviertel»). Действие новеллы разворачивается в Австрии в г. Вене. На это нам указывает то, что Густль находился в Пратере («Das ist gar nicht schlecht, jetzt bin ich gar im Prater <...> »). Пратер – это большой парк отдыха в Вене, находящийся в южной части Леопольдштадта и вытянувшийся более чем на 5 км вдоль берега. Но не только венский парк является сценой, где разворачиваются события. В новелле можно выделить три сцены действия: оперный зал, Пратер и кофейня. Все три места действия тесно связаны с переживаниями протагониста.

Проблема, поднимаемая автором, – не просто нерешенная задача героя, а «особенность жизни отдельного героя, целой среды или даже народа, наводящая на какие-то обобщающие мысли» [Эсалнек 2004].

Проблема в новелле «Белокурый Экберт» – проблема алчности, жадности и пагубности богатства. Главная героиня Берта несчастлива, она гибнет от мучений, терзающих ее душу. Это и есть наказание за ее покушение на драгоценные камни, за совершенное ею преступление.

Проблема, поднимаемая А. Шницлером в «Лейтенанте Густле» – проблема чести; проблема оскорбления достоинства. Не случайно эта проблема появляется на страницах произведения, написанного в 1900 гг., что тесно связано с жизненным укладом и ситуацией в этот период в Австро-Венгрии. В армии Австро-Венгрии оскорбление чести всегда имело последствие: дуэль. Можно сказать, это было некоего рода обязанностью для офицера. Если его честь и достоинство оскорбили, он был обязан вызвать обидчика на дуэль, либо покинуть пост офицера. Отказ от дуэли считался позором. Лейтенант Густль переживает в своем внутреннем монологе именно такую ситуацию: булочник оскорбил его, затронув эфес его шпаги и назвав лейтенанта «глупым мальчишкой». Согласно порядкам, установленным в австро-венгерской армии, Густль немедленно должен был вызвать обидчика на дуэль. Но он этого не сделал, он не ответил ничего... . Всю ночь лейтенант размышлял над своим поступком и решил покончить жизнь самоубийством, поскольку он не желал, чтобы его товарищи узнали о его «трусости» («Bemerkt's nur niemand, dass er den Griff von meinem Säbel hält?», «immer hätt ich die Angst, dass es doch einer erfahren könnte»). Однако, как оказывается, лейтенанту важнее была не собственно честь, ему было важнее выглядеть человеком чести перед общественностью. Ведь, когда Густль узнает о смерти оскорбителя, он забывает о чести и погружается совсем в иные, радостные, мысли.

2.2.3. Сюжет и композиция

В любом произведении всегда должен присутствовать сюжет – последовательность событий, складывающаяся из поступков героев [Эсалнек 2004].

Произведение «Белокурый Экберт» начинается с экспозиции, когда описываются образ жизни Экберта и Берты. Другими словами, в начале произведения нам представлена *Vorgeschichte*. Супруги живут вдалеке от суеты, одиноко в замке. Единственным другом Экберта является Филипп Вальтер, который посещает иногда его замок. В один из таких посещений Берта рассказывает ему историю своего детства, наполненную необычайностью и до сих пор мучающую ее («Nur haltet meine Erzählung für kein Märchen, so sonderbar sie auch klingen mag»). Здесь начинается *Geschichte*. Берта родилась в деревне в семье бедного пастуха. От отчаяния, что она ничего не умела выполнять по хозяйству, Берта покинула дом и убежала в лес. В лесу она встретила старуху в темном одеянии («Sie war fast ganz schwarz gekleidet <...> »), в хижине которой и осталась жить. В хижине у старухи находились волшебная птица и собака. Птица пела песни о лесном одиночестве и несла яйца, в которых были заключены драгоценные камни. Вскоре Берту начинают одолевать мысли о бегстве из лесного одиночества в большой город, где бы она смогла найти свою любовь. Так, взяв с собой птицу, Берта сбегает из жилища старухи. В городе Берта поселяется в небольшом доме, убивает птицу, продает драгоценные камни («In einer angenehmen Stadt mietete ich mir ein kleines Haus mit einem Garten, und nahm eine Aufwärterin zu mir»). На этом месте заканчивается история Берты. В конце своего рассказа Берта с сожалением произносит, что не помнит имя собаки, жившей в жилище старухи. И к ее большому изумлению Вальтер называют это имя: Strohmian. Именно данный пункт становится в новелле поворотным, т.е. здесь мы находим Эффект Сокола. Повествование, до этого шедшее закономерно, теперь теряет свою «закономерность» и переворачивает и мир Берты, и мир читателя. В дальнейшем события развиваются стремительно: Берта заболевает от сильных переживаний. Экберт мстит Вальтеру и убивает его. Позже он находит нового друга Гуго. *Nachgeschichte* или развязка действия находит место, когда Экберт, обезумевший от одиночества, встречает в горах старуху. Оказывается, это

она представала и в образе Вальтера, и в образе Гуго. Старуха открывает Экберту тайну, что Берта была его сводной сестрой. Потрясенный услышанным, Экберт сходит с ума и падает на землю («Eckbert lag wahnsinnig und verscheidend auf dem Boden <...> »). Таким образом, схематично композицию данного произведения можно изобразить в следующей схеме:



Основой всей новеллы является композиция «рассказ в рассказе». С помощью такого композиционного приема автор на первый план выдвигает «виртуальную личность» [Скляр 2016: 48]. Он изменяет тем самым повествовательную перспективу. Автор отходит от перспективы 3 лица и перемещается к перспективе рассказа от 1 лица. Поскольку, романтической новелле свойственно абстрагирование автора от события, исключение его авторской оценки, то повествование Берты именно выполняет эту функцию: герой оценивает происходящее, а не автор. На это указывают и предложения оценочного характера. Например, «ich fühlte mich so außerordentlich verlassen, ich hatte ein solches Mitleid mit mir selber <...> » или «<...> alles war ordentlich aufgeräumt».

Романтическая новелла – это всегда поиск личности, поиск себя и чего-то нового. В новелле «Белокурый Экберт» поиск был душевным стремлением Берты: вначале она убегает из деревни в лес, затем в город. Она ищет жизнь, ищет собственно себя. На такой поиск нам указывают следующее предложение: «<...> die Sucht etwas Neues zu sehn, trieb mich vorwärts <...> ».

Произведение «Лейтенант Густль» начинается с внутренних мыслей главного героя «Wie lang' wird denn das noch dauern». Мы сразу оказываемся в сцене. Мы являемся здесь наблюдателями. Для нас не дано в произведении экспозиции: мы не имеем ни малейшего представления в начале, что за герой предстает перед нами, мы не знаем его истории. Наш герой, как мы выясняем из его последующих мыслей, проводит вечер на концерте («Mir kommt vor, ich sitz' schon drei Stunden in dem Konzert»). Действие новеллы начинается около 22 часов вечера («Erst viertel auf zehn»). Концерт не вызывает интереса у молодого лейтенанта, и он, развлекает себя, смотря по сторонам («Was guckt mich denn der Kerl dort immer an?») или размышляя о девушках («Ach, ja: Etelka!... Kein Wort deutsch hat sie verstanden, aber das war auch nicht notwendig!», «O, Steffi, Steffi, Steffi!»). Когда концерт подходит к концу, лейтенант Густль в фойе сталкивается с булочником. Именно данную сцену можно обозначить, как завязку или по-немецки *Vorgeschichte*. Булочник прикоснулся к эфесу сабли Густля («Ja, meiner Seel', er hat den Griff von meinem Säbel in der Hand»), что было непростительным для него. К тому же булочник не спешил приносить извинения, а, наоборот, вербально оскорбил молодого лейтенанта («Versteh'n Sie mich, Sie dummer Bub?»). Конфликт человека против человека перерастает в конфликт человека против самого себя. Здесь получает свое развитие *Geschichte*. Лейтенант Густль покидает заведение и стремится в Пратер. В его душе развивается конфликт. Он тревожится за свою честь, карьеру, ведь он не сумел постоять за себя в соперничестве с булочником. Его посещают мысли о самоубийстве («Ich weiß, dass ich satisfaktionsunfähig hin, und darum muss ich mich totschießen»). К этому моменту часы пробивали 23 часа вечера («<...> elf, elf <...>»). В психике лейтенанта Густля происходит борьба Супер-Эго и Ид (Оно). Супер-Эго постоянно напоминает лейтенанту о случившемся, о необходимости защиты своей чести, о том, что смерть будет единственным правильным разрешением данной ситуации («Gust, Gustl, mir scheint, du glaubst noch immer nicht recht d'ran? Komm' nur zur Besinnung... es gibt nichts

anderes... wenn du auch dein Gehirn zermarterst, es gibt nicht anderes!»). Однако же его Ид, базируясь на принципе удовольствия, пытается навести его на совершенно другие мысли, например, опять же о девушках («Wie sie neulich in dem grünseidenen Schafrock hereingekommen ist... den grünen Schafrock werd' ich nimmer seh'n»). Всю ночь напролет, то погружаясь в сон, то возвращаясь вновь в реальную жизнь, лейтенант Густь размышлял о произошедшем событии, вспоминал свою прошлую жизнь, наблюдал, сравнивал и анализировал. Когда же наступило утро («Ist's schon sechs? – Ach, nein: halb – dreiviertel»), и лейтенант решил позавтракать в кофейне, ему сообщили, что булочник скончался от сердечного удара. Здесь мы наблюдаем *Nachgeschichte*. Обрадовавшийся лейтенант («Ich bin so froh, so froh! <...> »), позабыв о своей запятнанной чести, принялся строить планы на предстоящий день.

Таким образом, если принимать во внимание психологический аспект, то произведение можно поделить на 3 части в соответствии со структурой композиции:



Таким образом, выше представленные рисунки показывают нам схематично отношение трех элементов, составляющих личность лейтенанта Густля. В *Vorgeschichte* лейтенант сидит на наскучившем ему концерте, однако он не может покинуть зал, ведь он военный, он человек чести. В части *Geschichte* происходит столкновение Супер-Эго Густля, которое решается на самоубийство, дабы защитить свою честь, и Оно, для которого понятие честь не существует; ему важно, чтобы об этом происшествии никому не стало

известно. Оно реализуется в мыслях лейтенанта о девушках, об отдыхе у своего дядя и т.д. В заключении же, или *Nachgeschichte* Эго лейтенанта вновь предстает перед нами, однако Оно, как нам кажется, победило в схватке. Оно – это принцип удовольствия, и последние строки новеллы об этом свидетельствуют: «Es muß ja was gescheh'n, sonst trifft mich auch noch der Schlag vor lauter Freud'!»

Новелла «Лейтенант Густль» представляет собой внутренний монолог героя, лишь изредка прерываемый диалогами с окружаемыми его людьми. Внутренний монолог характеризует в некоторой степени *ограниченную* или *концентрированную* повествовательную перспективу, поскольку художественное изображение предстает перед нами глазами героя. Главный персонаж выступает в роли повествователя, а все окружающие его пространственно-временные рамки строятся относительно него [Домашнев 1980: 70]. Так, в модернистской новелле А. Шницлера мир изображен глазами самого лейтенанта. Возможно, в действительности его положение было не столь плачевным, как ему казалось. Однако его рассуждение, цепляние одной мысли за другую вырастает в наших глазах в образ действительности, в которую сам Густль и погружен.

Заголовок новеллы «Лейтенант Густль» изначально определяет движение повествовательной мысли. Повествование пойдет о некоем военнослужащем, о «столкновении» его с самим собой. Причем, собственно имя Густль существует как уменьшительно-ласкательное от имени Густав или Аугуст. Возможно, использование именно такой формы должно было показать нам это противопоставление «лейтенант» и «ребенок», ведь зачастую имена детей произносят в связке с уменьшительно-ласкательными суффиксами. «Лейтенант» здесь – выражение Эго, а «Густль», («ребенок») – Супер-Эго и Оно.

2.2.4. Мотивы. Символы.

Мотивы, изображаемые на страницах новелл, разнообразны:

- мотив женщины
- мотив детства
- мотив музыки
- мотив природы

В данном параграфе мы попытаемся определить, присущи ли данные мотивы модернистской и романтической новеллам, в частности нами анализируемым произведениям.

Мотив женщины в новелле «Белокурый Экберт» представлен образом старухи в черном одеянии. Ее описание в новелле ограничивается словами о том, что невозможно было определить ее истинную внешность, поскольку ее лицо находилось в постоянном движении и голова немного тряслась в силу возраста («<...> denn ihr Gesicht war in einer ewigen Bewegung, indem sie dazu wie vor Alter mit dem Kopfe schüttelte, so daß ich durchaus nicht wissen konnte, wie ihr eigentliches Aussehn beschaffen war»). К тому же, из воспоминаний Берты мы узнаем, что почти вся ее одежда была черного цвета, и черный капюшон прикрывал ее лицо; в руках у нее был костыль («Sie war fast ganz schwarz gekleidet und eine schwarze Kappe bedeckte ihren Kopf und einen großen Teil des Gesichtes, in der Hand hielt sie einen Krückenstock»). Данный образ тесно перекликается с образом «ведьмы», так часто используемом в немецких народных сказках. Ведьма обозначает темную сторону мира, выход злых сил в мир людей. Согласно легендам и сказаниям, все ведьмы собираются на горе Брокен в Вальпургиеву ночь [www.rapmambook.ru]. Эта гора расположена как раз в горах Гарц, где и живут герои нашей новеллы Экберт и Берта. В новелле ее лицо невозможно было разглядеть, поскольку у нее было несколько масок: Вальтер, Гуго. Здесь старуха предает образ злого умысла, является воплощением зла.

Мотив женщины встречается в модернистской новелле «Лейтенант Густль» многократное количество раз. Лейтенант Густль, находясь на концерте, размышляет о том, что в хоре должна участвовать и сестра военнослужащего Капецкого («Seine Schwester singt ja mit unter denen da oben»). Затем он обращает внимание на девушку, сидящую в ложе («Das Mädels drüben in der Loge ist sehr hübsch»). Густля не покидают и мысли о девушке по имени Штеффи («O Steffi, Steffi, Steffi! – Die Steffi ist eigentlich schuld, daß ich dasitz' und mir stundenlang vorlamentieren lassen muß. – Ah, diese ewige Abschreiberei von der Steffi geht mir wirklich schon auf die Nerven!»). Затем вспоминает он о романе с Етелкой («Ah, ja: Etelka! Kein Wort deutsch hat sie verstanden, aber das war auch nicht notwendig... hab' gar nichts zu reden brauchen!») и размышляет о своей сестре Кларе («Und die Klara wird schon noch einen Mann kriegen <...>»). Лейтенант Густль так же рассуждает о женщинах и женах военных («Die Frau von meinem Hauptmann in Przemyśl, das ja war doch keine anständige Frau... Aber die Frau Mannheimer... Ja, das wär' was anders, das wär' doch auch ein Umgang gewesen <...> »). Когда Густль направляется в кофейню, он опять же думает о девушке с темными глазами, которую он всегда встречал в Флориангассе («mit den schwarzen Augen, den ich so oft in der Floriangasse treff! – Was die sagen wird? Aber die weiß ja gar nicht, wer ich bin <...>»). Образ женщины предстает в этом произведении, дабы показать нам действие принципа удовольствия, одного из принципов работы психического аппарата. Так, согласно теории З. Фрейда, личность всегда стремится к разрядке, к получению удовольствия и избеганию неудовольствия. Лейтенант Густль находил такое удовольствие в женщинах. О них он размышляет в самых восторженных чувствах. Женщины для него являются удовольствием не только в сексуальном плане, но и в психологическом. К примеру, он надеется, что его сестра Клара станет утешением для родителей («Auch der Klara sollt' ich schreiben, dass sie den Papa und die Mama tröstet <...> »). Кроме того, в силу сложившихся новых социально-политических условий в Австрии, женщинам в литературе

писатели стали отводить большую роль. Зачастую в произведениях описывались «süße Mädels» – гризетки, девушки низших сословий, имеющих малые шансы на замужество. Вступая в связь с ними, юноши до женитьбы получали сексуальный опыт. Такими гризетками в произведении можно считать Етелку или Штеффи. Сам же лейтенант говорит о своих романах подобным образом: «Nach der Steffi wär' ja noch manche andere gekommen, und am End' auch eine, die was wert ist – junges Mädel aus guter Familie mit Kaution – es wär' ganz schön <...> gewesen».

Мотив детства в романтической новелле «Белокурый Экберт» воплощается в рассказе Берты о своем детстве. Ее детство было нелегким. Родители ее жили бедно, и Берта мечтала стать для них героем и сделать их богаче («<...> und füllte meine Vorstellungen damit an, wie ich ihnen helfen wollte, wenn ich plötzlich reich würde, wie ich sie mit Gold und Silber überschütten und mich an ihrem Erstaunen laben möchte <...> »). Важным предложением при воспоминании о своем детстве является « <...> es ist ein Unglück für den Menschen, daß er seinen Verstand nur darum bekömmmt, um die Unschuld seiner Seele zu verlieren». В данном предложении заключена очень важная мысль: дети всегда наивны, чисты и невинны. Дети не подвластны злу. И разум разрушает эту чистоту и наивность. Разум делает человека расчетливым и меркантильным. Так, произошло с Бертой: от наивного желания помочь родителям жить благополучнее, Берта преступила границы, поддавалась злу и потеряла все лучшие качества ребенка.

Мотив детства в модернистской новелле выражен не так явно, как в романтической новелле. Герой модернистской новеллы говорит: «Ob ich heuer im Sommer wieder zum Onkel fahren soll auf vierzehn Tag'? Eigentlich langweilt man sich dort zum Streben <...> ». Такие строки позволяют нам предположить, что в детстве лейтенант часто посещал своего дядю. Однако такие посещения были для него скучны. О детстве герой вспоминает, когда ему становится страшно («Das ist eigentlich das einzige Mal in meinem Leben,

dass ich Furcht gehabt hab', als kleiner Bub, damals im Wald... aber ich war ja gar nicht so klein... vierzehn oder fünfzehn <...>).

Мотив музыки выражен в новелле «Белокурый Экберт» пением птицы. Птица поет песню о лесном одиночестве. Песня повторяется в течение произведения два раза, но смысл ее различается.

Waldeinsamkeit, <i>Die mich erfreut,</i> So morgen wie heut In ewger Zeit, O wie mich freut Waldeinsamkeit	Waldeinsamkeit <i>Wie liegst du weit!</i> O dich gereut Einst mit der Zeit. – Ach einzge Freud Waldeinsamkeit!
---	---

Во время пребывания Берты в хижине, птица пела хвалу лесному одиночеству. Птица пела о том, что одиночество будет ее радовать вечно. Затем же, когда Берта крадет птицу, птица поет уже об отсутствии одиночества. Она тревожится о том, как начинаешь тосковать со временем по нему. Одиночество здесь перекликается с мотивом детства: ребенок в детстве ощущает себя центром мироздания, полагая, что вся жизнь концентрируется вокруг него. Поэтому он радуется такому расположению вещей и остается чист. С возрастом же ребенок начинает осознавать, что его представления были ложными, он начинает тосковать по этому периоду своей жизни, по ощущению счастья и невинности, которые свойственны детям.

Мотив музыки присутствует в новелле «Лейтенант Густль» в самом ее начале. Главный герой сидит на «серьезном» концерте, он слушает ораторию («... schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so ernsten Konzert», «Ja, richtig: Oratorium!»). Оратории часто пишутся для исполнения солистом, хором или симфоническим оркестром, главным образом, на религиозные сюжеты. Лейтенант сравнивает ораторию со службой в церкви и подчеркивает тот

факт, что со службы можно уйти в любой момент («Die Kirche hat auch das Gute, dass man jeden Augenblick fortgehen kann»). Такое отношение героя к искусству, тесно связанному с религией, наталкивает нас на мысль, что персонаж далек от чего-то возвышенного. Он не религиозный человек. Его размышления в Пратере лишь подтверждают наши предположения: «Die Leut', die eine Religion haben, sind doch besser dran». К тому же рассматривая новеллу в качестве отражения социально-политических изменений в обществе в Австрии, мы можем утверждать, что с помощью музыки отражен переход от общества религиозного к обществу, начинающему проявлять интерес к человеку в целом. Если ранее художники писали картины на религиозную, божественную тематику, то в данный период на их картинах изображается все чаще человек, какой он есть. Так, к примеру, картины Г. Климта «Три возраста» или «Поцелуй» описывают обычных людей. Часто они изображены обнаженными, дабы показать просто человеческое тело, человека вообще.

Мотив природы представлен широко в романтической новелле «Белокурый Экберт». Природа здесь является отражением внутренних переживаний главных героев. То есть автор ставил перед собой задачу выразить внутреннее состояние персонажей, донести это состояние до читателя. Только с помощью природы, связанной с персонажем, читатель имеет возможность представить полную картину, заверченный образ персонажа. К примеру, для выражения внутренней опустошенности и одиночества, автор включает в свое повествование горный пейзаж: «Bald mußte ich über Hügel klettern, bald durch einen zwischen Felsen gewundenen Weg gehn, und ich erriet nun, daß ich mich wohl in dem benachbarten Gebirge befinden müsse, worüber ich anfang mich in der Einsamkeit zu fürchten». Горы окружают Берту, образуя замкнутое пространство, которое ничто не может разрушить. Камень, серость гор балластом ложатся на душу Берты. Она чувствует себя запертой в этой «горной тюрьме», она боится, страдает от

одиночества и отрешенности от внешнего мира. А приятный пейзаж (« <...> wir gingen über eine angenehme Wiese, und dann durch einen ziemlich langen Wald. Als wir heraustraten, ging die Sonne gerade unter, und ich werde den Anblick und die Empfindung dieses Abends nie vergessen»), наоборот, дарит надежду на лучшее, является добрым предвестником благополучной жизни. Такие слова, как «angenehm», «ziemlich lang» привлекают своей нежностью и мелодичностью. Такой пейзаж наполняет радостью грудь не только действующего героя, но и читателя.

Мотив природы представлен в модернистском произведении не так широко, как в романтической. Хотя и здесь в новелле «Лейтенант Густль» природа является очень важным компонентом и отражает внутреннее настроение героя. « <...> freilich, es hat viel geregnet in den letzten Tagen <...> aber die Bäume sind beinah' noch ganz kahl ... und dunkel ist es, hu! Man könnt' schier Angst kriegen <...> ». Такие мысли проплывают в голове лейтенанта. Окутавшая его ночь словно является отражением и его психического состояния. Как ничего не видно в ночи, так и лейтенант Густль больше не видел продолжения своей жизни. Все для него было размыто... он «нащупывал» лишь отрывки воспоминаний, образы своих товарищей, представления течения жизни без него... . Однако следующие строки свидетельствует о приближающемся изменении в его нынешнем состоянии: «Jetzt ist's noch kahl – aber der Frühling kommt bald – in ein paar Tagen ist er schon da. – Maiglöckerln, Veigerln – schad', dass ich nichts mehr davon haben werd' <...> ». Лейтенант будто предчувствует и смену своего психологического состояния. «Ganz warm ist es – viel wärmer als gestern – und so ein Duft – es muss doch schon blühen...».

В романтической и модернистской новеллах можно встретить множество **символов**. Остановим наше внимание на некоторых из них. К примеру, в произведении «Белокурый Экберт» наличествует птица, несущая яйца, в которых содержатся драгоценные камни («Der Vogel legte nämlich an

jedem Tage ein Ei, in dem sich eine Perl oder ein Edelstein befand»). Птица олицетворяет человеческую душу. Так, заключенные в ее яйцах драгоценные камни являются выражением алчной и жадной души Берты. Берта была одержима богатством, поэтому позже ее настигла судьба. Зачастую птица перекликается с образом вестника свершившейся или близкой смерти. Так, Берта умирает, а Экберт в конце новеллы лежит бесчувственно на земле и слышит пение птицы («Eckbert lag wahnsinnig und <...> hörte er die Alte sprechen, den Hund bellen und den Vogel wiederholen»). В модернистской новелле «Лейтенант Густль» важнейшим элементом является сабля, из-за которой и происходит конфликт лейтенанта и булочника («Warum laßt er denn meinen Säbel net aus?»). Прикасаться к личному оружию военнослужащего считалось невероятным. Такое действие было оскорбительно для его владельца, и обидчик должен был быть вызван на дуэль. Сабля является главнейшим символом битвы. Именно поэтому позже в душе лейтенанта Густля разворачивается схватка его сознательного и бессознательного. Сабля и конфликт из-за предмета уходит корнями к мифологическому сюжету о «яблоке раздора». Как мы уже рассматривали в теоретической главе нашего исследования, жанр обязательно должен включать в себя **генетический аспект**. Его главнейшей составляющей является миф. Из-за яблока в древнегреческой мифологии началась война... . Здесь же яблоко послужило особым предметом, из-за которого и началась буря в душе лейтенанта Густля. "Яблоко раздора" является сейчас фразеологизмом и появился он благодаря древнегреческому эпосу "Сказание о Трое". Здесь повествуется о Гермесе, который явился пастуху Парису с яблоком и в сопровождении трёх богинь: Геры, Афины и Афродиты. Гермеса послал Зевс с просьбой, чтобы Парис подарил яблоко той богине, которую он считает прекрасней всех. Вследствие некоторых размышлений Парис отдал яблоко Афродите, прекрасной богине красоты, пообещавшей ему за это самую красивую женщину на Земле – Елену. Тогда Гера и Афродита

возненавидел Париса и стали думать, как им погубить его родину – Трою [Петников 2006: 145].

К тому же сама борьба, происходящая в душе лейтенанта, является символом исчерпанной идеологии современного общества. Кодекс чести, армия – все дошло до абсурда.

2.2.5. Стилистическая характеристика произведений «Белокурый Экберт» и «Лейтенант Густь»

Стилистический уровень в произведениях «Белокурый Экберт» и «Лейтенант Густль» богат разнообразными средствами языковой выразительности. На всем протяжении произведения прослеживается частое и при этом очень гармоничное использование различных средств языковой выразительности. В новелле используются частые метафоры, в том числе олицетворение, сравнение, а также эпитеты и фразеологические обороты.

«*Метафора* – (от греч. *metaphora* – перенос) – вид тропа: переносное значение слова, основанное на уподоблении одного предмета или явления другому; скрытое сравнение, построенное на сходстве или контрасте явлений, в котором слова «как», «как будто», «словно» отсутствуют, но подразумеваются. Разновидностями метафоры являются:

1. Олицетворение – уподобление живому существу.
2. Овеществление – уподобление предмету» [Инджиев 2008: 81-82].

В тексте новеллы «Лейтенант Густль» имеет место большое количество метафор. Представим некоторые примеры метафоричных выражений:

- «Ach, ich hab' gar keine Lust, in's Kaffeehaus zu geh'n; hab' mich gestern so vergiftet» (S.9). Лейтенант Густль метафорично описывает действие, которое производят кофейные напитки в кофейне и дым сигар. Он описывает это влияние при помощи слова «giften» (отравлять).
- « <...> und jetzt bin ich ein verlorener Mensch <...> » (S.19). Протагонист Густль именует себя «потерянным человеком», т.е. он таким образом выражает свое безысходное состояние и потерю им всех жизненных ценностей, в том числе и чести.
- «Das rechte Bein ist eingeschlafen» (S.32). По размышлениям лейтенанта, его правая нога «уснула», т.е. отнялась. Он ее не чувствует.

Примеры метафор в произведении «Белокурый Экберт»:

- « <...> die grünen Birken funkelten <...> ». Березки мерцали. В качестве «мерцания» представлен шелест деревьев. Ветви деревьев раскачиваются, пятнистые стволы дрожат, и создается впечатление мерцания.
- «Er wünschte durch irgendeinen Freund die Leere in seiner Seele auszufüllen». Душевную пустоту он желал наполнить какой-нибудь дружбой. Душевная пустота – метафора, выражающая некое расстройство, апатию, упадок настроения.

«*Эпитет* – (от греч. epitheton - приложение) – вид тропа: образное определение, подчеркивающее какое-либо свойство предмета и явления, обладающего особой художественной выразительностью. Например, железная выдержка, серебряный голосок – здесь прилагательные являются именно эпитетами, так как употреблены в переносном значении и несут особую смысловую и экспрессивно – эмоциональную нагрузку, тогда как те

же прилагательные, употребленные в прямом значении (железная кровать, серебряная монета), эпитетами не являются. Различают эпитет «украшающий» – обозначающий постоянный признак и эпитет индивидуальный, авторский, важный для создания конкретного образа в данном тексте. ... Эпитеты обычно выражены прилагательным, причастием, наречием или существительным в роли приложения» [Инджиев 2008: 214-215].

Представим некоторые примеры эпитетов из новеллы «Лейтенант Густль»:

- «Das Wichtigste ist: kaltes Blut» (S.11). Под «холодной кровью» лейтенант подразумевает состояние наивысшего хладнокровия, непоколебимого спокойствия и непреклонности перед обстоятельствами.
- «<...> ein schöner Rausch! ein Mordrausch! ein Selbstmordrausch!» (S.24). Главный герой описывает пелену в своих глазах, как пелену убийства или самоубийства. При этом он усиливает эффект градацией.

Представим некоторые примеры эпитетов из новеллы «Белокурый Экберт»:

- «<...> der reine Himmel <...> » в переводе означает «чистое небо». Благодаря эпитету «чистый» перед читателем возникает образ безоблачного ясного неба.
- «<...> goldnen Wolken <...> » обозначает «золотые облака». Облака, залитые светом заходящего солнца, получают золотистый оттенок. Они переливаются, отчего становятся похожи на блестящее золото.

Сравнение - вид тропа, в котором одно явление или понятие проясняется путём сопоставления его с другим понятием. Сравнение обычно соединяется союзами " как", "как будто", "словно", "точно". Бывают и бессоюзные сравнения [Тимофеев 1974: 371-372].

В новелле «Лейтенант Густль» мы выделили сравнения. Ниже представлены некоторые из них:

- «Er hat ja einen Faust gehabt wie Eisen » (S.17). Персонаж сопоставляет кулак своего обидчика с железом, подчеркивая тем самым его силу, мощь и отпор.
- « <...> nein, ich bin müd', als wenn ich einen Marsch von zehn Stunden gemacht hätt' » (S.26). Свою усталость Густль сравнивает с состоянием, которое испытывают военные после 10 часов маршировки.
- « <...> den ganzen Nachmittag hab' ich geschlafen, wie ein Stock <...> » (S.22). Лейтенант думает о том, что после обеда он задремал, как «палка». Такое выражение соотносится с устойчивым выражением в немецком языке «wie ein Stein schlafen» т.е. спать, как убитый.

Представим примеры сравнений в новелле «Белокурый Экберт»:

- « <...> der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies <...> » - здесь чистое небо сравнивается с Раем. Чистота, безоблачность неба напоминает безмятежность и спокойствие Рая.
- « <...> sein Leben in manchen Augenblicken mehr wie ein seltsames Märchen, als wie ein wirklicher Lebenslauf erschien». Жизнь автор приводит в сравнение со сказкой, подчеркивая необычайность ее отдельных эпизодов.

Фразеологический оборот – это словосочетания, состоящие из двух и более слов, и образующих синтаксическое и семантическое единство. Они идиоматичны, то есть, сумма оборота не состоит из суммы значений составляющих его слов [Fischer 1997: 54].

Произведение «Лейтенант Густль» наполнено и фразеологическими оборотами. Мы вынесли в нашу работу некоторые примеры таких выражений:

- «<...> der hat Geld wie Mist <...> » (S.10). Данное идиоматическое выражение существует в австрийском варианте немецкого языка. В переводе на русский оно означает «денег куры не клюют». Так, обозначает большое количество денег у своего дядюшки лейтенант.
- «<...> unter vier Augen <...> » (S.35). Данное выражение эквивалентно русскому устойчивому обороту «один на один» или «с глазу на глаз».

Вывод по главе II

Во второй главе мы осуществили жанровый анализ новеллы Л. Тика «Белокурый Экберт» и А. Шницлера «Лейтенант Густль». Прежде чем приступить к анализу произведений, мы познакомились с жизнью и творчеством писателей, чтобы более полно представить их приверженность к тому или иному стилю. Затем мы определили стилевую и жанровую принадлежность новелл. Мы рассмотрели форму содержания и форму выражения произведений, дали характеристику героев, выявили наличие мотивов и символов. Мы выявили, что романтическая новелла сочетает в себе элементы сказочного и необычайного, отличается наличием пункта, именуемого как Эффект Сокола. Модернистская новелла отличается научным подходом. В новелле рассматриваются важнейшие проблемы функционирования сознательного и бессознательного, их взаимодействие и влияние. Затем мы подтвердили присутствие в романтической и модернистской новеллах изобразительно-выразительных средств. Такие

средства, как метафора, эпитет, сравнение, фразеологические обороты имеют место в новеллах обоих периодов. Эти тропы позволяют нам получить полное представление описанных событий или внутренних переживаний.

Заключение

Итак, целью нашего исследования было выявление и сопоставление жанровых особенностей романтической и модернистской новелл. В качестве примера романтической новеллы было выбрано произведение Л. И. Тика «Белокурый Экберт», а в качестве модернистской новеллы – произведение А. Шницлера «Лейтенант Густль». Для того, чтобы более полно представить, что такое романтическая и модернистская новелла, в теоретической части нашего исследования мы изучили социально-политические и культурно-исторические условия в Германии и Австрии данных периодов. Литература всегда связана с другими областями человеческой деятельности и находится в зависимости от происходящих событий. Так, романтизм зародился благодаря буржуазной революции во Франции, а модернизм – как следствие индустриализации, революционных движений и перехода на новый общественный уровень. Мы также рассмотрели понятия «жанр», «новелла», «модернизм», «романтизм». Так, классическая новелла представляет собой сообщение нечто нового. Она отличается небольшим объемом и концентрируется на одном событии. Новелла романтического периода содержит поворотный пункт – Эффект Сокола и переплетение реальности и фантастики. Произведения романтического периода изображают человеческую личность и ее душевное состояние на фоне происходящего события. Новеллы модернистского периода отличаются высокой степенью

психологизма. В них отражен конфликт индивида с самим собой. Они показывают влияние психики на поведение индивида и его внутренние переживания.

В практической части нашего исследования мы осуществили сопоставительный жанровый анализ новелл «Белокурый Экберт» и «Лейтенант Густль». В ходе анализа были выявлены черты сходства:

- ✓ небольшой объем произведения
- ✓ ограниченное количество персонажей
- ✓ ограниченные пространственно-временные рамки
- ✓ твердая концовка
- ✓ отсутствие авторской оценки
- ✓ наличие мотивов природы, музыки, женщины, детства
- ✓ символизм
- ✓ наличие широкого спектра средств речевой выразительности

Нами также были выявлены черты различия:

- ✓ романтической новелле присущ пункт, обозначаемый как *Эффект Сокола* и сочетание *обыденного и фантастического*
- ✓ модернистскую новеллу отличает *психологизм* и применение такого приема в литературе, как *внутренний монолог*

Таким образом, результаты мы можем представить в форме таблицы:

	Параметры	Романтическая новелла (+/-)	Модернистская новелла (+/-)
Жанровая и стилевая принадлежность	Небольшой объем произведения	+	+
	Ограниченное количество персонажей	+	+

	Ограниченные пространственно-временные рамки		+	+
	Сочетание обыденного и фантастического		+	-
План содержания	Сюжет	Мотив природы	+	+
		Мотив детства	+	+
		Мотив музыки	+	+
		Мотив женщины	+	+
	Композиция	Эффект Сокола	+	-
		Твердая концовка	+	+
	Символы		+	+
	Психологи-зм		-	+
План выражения	Внутренний монолог		-	+
	Средства речевой выразительности		+	+

На основе всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что многие особенности новеллы как литературного жанра остаются неизменными, не исчезают со временем. Другие же, наоборот, утрачиваются, но на их месте появляются новые. Так, в связи с развитием психологии и теории психоанализа новелла эпохи модернизма стремилась выразить не

просто душевное состояние героя, показать его чувства, внутренние переживания, а с научной точки зрения рассмотреть сознательную и бессознательную области личности, и их влияние на поведение индивида.

Библиографический список

1. Березина А. Г. История западноевропейской литературы. 19 век: Германия, Австрия, Швейцария. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. – 240 с.
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
3. Вазбуцкая К. Г., Гильченко Н. Л. Аналитическое чтение. – СПб.: Просвещение, 1980. – 188 с.
4. Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. – М.: Российский государственный гуманитарный ун-т, 1994. – 80 с.
5. Ватлин А. Ю. Австрия в XX веке. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 236 с.
6. Виппер Р. Ю. История нового времени. – М.: Ника-Центр, 1997. – 624 с.
7. Домашнев А. И., Шишкина И. П. Интерпретация художественного текста. – М.: Просвещение, 1989. – 208 с.
8. Дубах Т. М. Проза Артура Шницлера в контексте венского модерна: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2015. – 423 с.

9. Дудова Л. В. Модернизм в зарубежной литературе: Учебное пособие по курсу «История зарубежной литературы XX века». – М.: Флинта, 1998. – 240 с.
10. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы / Институт филологических исследований и образовательный стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 910 с.
11. Леорда С. В. Речевой портрет современного студента // Вестник Саратовского госагроуниверситета им. Н.И. Вавилова. 2006, № 6. – С. 59 – 60.
12. Махова Э. Ф. Практическая стилистика немецкого языка. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 2012. – 278 с.
13. Петников А. Л. Мифы древней Греции. – М.: Эгмонт, 2003. – 219 с.
14. Пирогов А. Н. Сборник упражнений по грамматике немецкого языка. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2007. – 109 с.
15. Селянина В. Л. Педагогические технологии углубленного лексического курса на материале немецкого языка. – Нижний Тагил: Нижнетагильский государственный педагогический институт, 2003. – 204 с.
16. Силантьев И. В. Поэтика мотива. – М.: Язык славянской культуры, 2004. – 296 с.
17. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. – Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999. – 104 с.
18. Соколов А. Н. Теория стиля. – М.: Искусство, 1971. – 224 с.

19. Цветков Ю. Л. «Австрийская идея» Гуго фон Гофмансталя в публицистике Первой мировой войны // Русская германистика. 2015, №12. – С. 220 – 228.
20. Шапошников Б. М. Военная литература. Мозг армии. – М.: Воениз, 1927. – 312 с.
21. Aust H. Novelle. – Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2012 – 260 S.
22. Fischer W. Phraseologie der deutschen Sprache. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997. – 215 S.
23. Glaser H. Wege der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung. – Berlin: Ulsteinhaus, 1961. – 361 S.
24. Österreichisches Erlebnis. – М.: Прогресс, – 1973. – 320 с.
25. Prada A. Romantische Elemente in Tiecks Runenberg: Studienarbeit. – Heidelberg, 2007.
26. Rath W. Die Novelle. Konzept und Geschichte. – Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2008 – 368 S.
27. Riesel E. Stilistik der deutschen Sprache. – Moskau: Staatsverlag Hochschule, 1963 – 487 S.
28. Rösch H. Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur. – Frankfurt am Main: Hirschgraben-Verlag, 1972 – 437 S.
29. Strich F. Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. – Bern: A. Francke AG Verlag, 1949. – 376 S.

Электронные ресурсы

30. Бент М. Немецкая романтическая новелла: Генезис, эволюция, типология [Электронный ресурс]. – <http://danshorin.com/liter/bentl.html> (Режим обращения: 14.04.2018).

- 31.Дмитриев А. С. Немецкая литература: Романтизм [Электронный ресурс]. – www.aelib.org (Режим обращения: 28.12.2017).
- 32.Мелетинский Е. Романтическая новелла XIX века (Историческая поэтика новеллы) [Электронный ресурс]. – <http://www.m-novels.ru/text.php?id=256> (Режим обращения: 23.01.2018).
- 33.Модернизм. Модернистские течения 1890-1910-х годов [Электронный ресурс]. – http://studme.org/44830/literatura/modernizm_modernistskie_techeniya_1890-1910-h_godov (Режим обращения: 15.05.2017).
- 34.Николаев А. И. Основы литературоведения [Электронный ресурс]. – www.listos.biz (Режим обращения: 01.03.2018).
- 35.Особенности нарративной структуры новелл З. Гиппиус, Ф. Сологуба и В. Брюсова [Электронный ресурс]. – <http://boOk.net/index.php?p=achapter&bid=9723&chapter=1> (Режим обращения: 10.03.2017).
- 36.Пестова Н. В. Положение о выпускной квалификационной работе 2017 [Электронный ресурс]. – ifl.usru.ru (Режим обращения: 06.01.2018).
- 37.Пестова Н. В. Положение о курсовой работе 2017 [Электронный ресурс]. – ifl.usru.ru (Режим обращения: 06.01.2018).
- 38.Пестова Н. В. Романтическая новелла как объект филологического анализа: методология, методика, методы и технологии научного исследования [Электронный ресурс]. – www.cyberleninka.ru (Режим обращения: 06.10.2016).
- 39.Петровский М. А. Морфология новеллы [Электронный ресурс]. – <http://referat.znate.ru/text/index-80181.html> (Режим обращения: 21.12.2017).
- 40.Пронин В. А. Искусство и литература XX век: реализм, модернизм, постмодернизм [Электронный ресурс]. – <http://17v-euro-lit.niv.ru> (Режим обращения: 10.03.2017).

- 41.Эсалнек А. Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения [Электронный ресурс]. – www.twirpx.com/file/1026334 (Режим обращения: 11.11.2017).
- 42.Österreichs Geschichte [Электронный ресурс]. – www.austria.info (Режим обращения: 15.05.2017).
- 43.Wunderlich D. Arthur Schnitzler [Электронный ресурс]. – www.wunderlich.de (Режим обращения: 13.11.2017).
- 44.Wunderlich D. Romantik [Электронный ресурс]. – www.wunderlich.de (Режим обращения: 13.11.2017).

Энциклопедии и словари

- 45.Инджиев А. А. Словарь литературоведческих терминов для выпускников и абитуриентов. – Ростов на Дону: Феникс, 2008. – 222 с.
- 46.Литературный энциклопедический словарь / Гл. ред. Кожевников В. М., Николаев П. А. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
- 47.Словарь литературоведческих терминов / Гл. ред. Михайлов З. В. – М.: Просвещение, 1974. – 507 с.

Литературные источники

1. Hesse H. Sämtliche Gedichte in einem Band. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.– 848 S.
2. Kafka F. Meistererzählungen. – Zürich: Diogenes Verlag, 1995. – 289 S.
3. Schnitzler A. Lieutenant Gustl. – Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH &Co. KG, 2009. – 99 S.
4. Tieck L. Der blonde Eckbert // von Wiese B. Romantik: Für die Gegenwart ausgewählte Texte. – Wien: Verlag Carl Ueberreuter, o.J. 1999. – S. 43 – 61.